اردوئے معلیٰ سیریز

بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب

ترتیب و انتقاد

عتیق اللہ

پروفیسر و صدر شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

اردوئے معلیٰ سیریز

بیسویں صدی
میں
خواتین اردو ادب

اردوئے معلیٰ سیریز

بیسویں صدی
میں
خواتین اردو ادب

ترتیب وانتقاد

عتیق اللہ

پروفیسر وصدر، شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

بہ اہتمام

موڈرن پبلشنگ ہاؤس، 9۔ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی۔۲

اردوئے معلی سیریز

شعبہ اردو، دہلی یونیورسٹی، دہلی

سال اشاعت	:	۲۰۰۲ء
تعداد	:	۵۰۰
قیمت	:	۳۸۰ روپے
کمپوزنگ	:	لیپٹ کمپیوٹرس، 2652/55، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔۲، فون: 2282 28 23
طباعت	:	ایچ۔ایس۔آفسیٹ پریس، نئی دہلی

مقالات

Bisween Sadi Mein Khawateen Urdu Adab

Edited By :

Prof. Ateequllah

Head, Department of Urdu, Delhi Universitry,

Delhi-110007.

Ph: 27015708 / 9810533212

Price: Rs. 380/- $11.95 £ 7.95   2002

مجلسِ ادارت

بندوبست

پروفیسر شمیم نکہت کے نام

کہ تیرے ذکر سے خالی نہیں ہے کوئی دن

مشمولات

اسالیب

انفراد

رپورتاژ

پیش گفتار

شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے اشتراک سے بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب کے موضوع پر ایک سہ روزہ قومی سمینار (۲۰ تا ۲۲ر اکتوبر ۲۰۰۰ء) کا انعقاد کیا تھا۔ اپنے موضوع کی نوعیت اور اس کی معنویت کے لحاظ سے یہ پہلا سمینار تھا جس کی پہلی مثال شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی نے قائم کی تھی۔ وسائل کی کوتاہی کے باعث میں نے کونسل کے چیرمین پروفیسر گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر حمید اللہ بھٹ (ڈائریکٹر) کی خدمت میں محولہ سمینار کا ایک مبسوط خاکہ بنا کر پیش کیا۔ ان حضرات نے موضوع کی اہمیت اور وقعات کے پیش نظر مجھے ہر لحاظ سے اشتراک اور تعاون کا یقین دلایا۔ یہ ان کی وسیع النظری اور وسیع القلبی کی دلیل ہے کہ میری درخواست کو التفات کے لائق سمجھا اور بڑی خوش دلی کے ساتھ میری اعانت فرمائی۔ ہمارے یہاں گوپی چند نارنگ مابعد جدیدیت کے بنیاد گذار ہیں۔ انھیں خواتین ادیباؤں کی فیمنسٹ تحریک کا بخوبی علم ہے۔ وہ اس امر سے بہتر طور پر آگاہ ہیں کہ فیمنسٹ ادبی تھیوری جدید اکادمیاتی تناظر میں ایک خاص اہمیت رکھتی ہے۔

ہماری خواتین ادیبوں کی تحریروں میں تانیثی میلان کی بڑے واضح طور پر نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ ان میں مرد اساس معاشرے کے سنگ دلانہ اور متعصبانہ رویوں کے خلاف جو شدید قسم کا غم و غصہ پایا جاتا ہے۔ ان کے لہجے میں جہاں کرختگی اور تشنج در آیا ہے وہیں ان نرم و نازک احساسات اور تجربات کی بھی کمی نہیں ہے جن کا تعلق صرف اور صرف عورت سے ہے۔ اپنے حقوق کا اسے شدید احساس ہے جن کے حصول کے لیے وہ کوشاں ضرور ہے لیکن ذہن و ضمیر کی آزادی اسے اب بھی پوری طرح حاصل نہیں ہے۔ ہماری خواتین نے اس جبر کے خلاف بڑے علامتی اور کہیں کہیں بے حد واضح اور اکثر طنز و تشنیع والے اسلوب میں اپنے اظہار کی منزل سر کی ہے۔
اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے یہاں کسی باقاعدہ تانیثی تحریک کا کبھی قیام عمل میں نہیں

آیا اور نہ ہماری خواتین ادیباؤں میں باہمی سطح پر کوئی تال میل دکھائی دیتی ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ان کے یہاں گہری تانیثی بصیرت پائی جاتی ہے۔ وہ گہرا تخلیقی شعور بھی رکھتی ہیں اور تجربات کا ایک ایسا سرمایہ بھی جس سے ابھی تک ہماری قرأتیں محروم تھیں۔ گذشتہ تقریباً نصف صدی سے ہماری خواتین ادیباؤں نے اپنی گوناگوں تصنیفات سے اردو ادب کو بڑی وقعت بخشی ہے اور اسے ثروت مند بھی کیا ہے۔ یہ سمینار اسی کے اعتراف کی ایک معمولی سی کوشش ہے۔ یہ ہماری خوش نصیبی تھی کہ اردو فکشن کی سب سے بڑی ہستی محترمہ قرۃ العین کے ہاتھوں اس سمینار کا افتتاح عمل میں آیا اور اختتامی جلسے میں بھی انھوں نے پورے تپاک کے ساتھ شرکت سے ہمیں سرفراز فرمایا۔ ہم پروفیسر گوپی چند نارنگ صاحب کے بھی ممنون ہیں کہ انھوں نے صدارت کے لیے آمادگی ظاہر کی اور اپنے عالمانہ خیالات سے نوازا۔ ان کے علاوہ ملک کے مختلف صوبوں سے آئے ہوئے تقریباً ۴۰ مندوبین نے خواتین کے فکر وفن کی مختلف جہتوں پر اظہار خیار کیا۔ اس سمینار سے قبل اہم خواتین قلم کار اتنی بڑی تعداد میں پہلے کبھی ایک پلیٹ فارم پر جمع نہیں ہوئی تھیں۔ انھوں نے تمام ممکنہ مسائل کے مختلف پہلوؤں پر گفتگو بھی کی اور مباحث میں بھی حصہ لیا۔ یہی اس سمینار کی کامیابی کی دلیل بھی ہے۔ شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی کے تمام اساتذہ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی طرف سے میں ان سبھی کا تہہ دل سے ممنون ہوں۔

میں جناب اسد یار خاں (علی گڑھ) کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے اس کساد بازاری کے دور میں اس سیمینار میں پیش کردہ مقالات کو کتابی شکل میں شائع کرنے پر خندہ پیشانی کے ساتھ اپنی آمادگی ظاہر کی اور کم از کم وقت میں اسے آپ تک پہنچانے میں میری مدد فرمائی۔

عتیق اللہ

صدر، شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی

تعارفی کلمات

معزز خواتین و حضرات!

میں اپنے اوّلین فریضۂ منصبی کے طور پر قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان اور شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی کی جانب سے آپ تمام مقامی اور غیر مقامی ادیبوں اور شرکا کا اپنے دل کی گہرائیوں سے استقبال کرتا ہوں اور ایک ایسے بے نام احساس سے بھی اپنے آپ کو دو چار پاتا ہوں جسے بہ آسانی تفاخر کے نام سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ آپ کا خیر مقدم کرتے ہوئے مجھے اس امر کا بھی شدید احساس ہے کہ آپ ہماری ایک معمولی درخواست پر فوراً متوجہ ہوئے اور دور دراز کے سفر کی صعوبتیں اٹھائیں، آپ کے ان جذبات کی میرے لیے بڑی قیمت ہے۔

جیسا کہ ہم نے اپنی درخواست میں یہ عرض کیا تھا کہ ہمارا یہ قومی سیمنار اپنی نوعیت کا پہلا تاریخی اجتماع ہے۔ جس میں ملک کی نامور خواتین ادیبوں کے علاوہ ہمارے عہد کے بعض اہم ناقدین کی شرکت بھی متوقع ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ کم سے کم وقت میں ہم نے مختلف رجحانات کی حامل خواتین اور مرد ادیبوں کو ایک ہی پلیٹ فارم پر لا کھڑا کیا ہے۔ ہمارا اصل موضوع ''بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب'' ہے جس سے یہ مغالطہ بھی پیدا ہونے کا اندیشہ ہے کہ ایک ایسا ادب بھی موجود ہے جسے خواتین اور مردوں کے ادب جیسے دو مختلف زمروں میں بانٹا جاسکتا ہے۔ یہ بھی سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا صنفی یا جنسی تخصیصات کے تحت ادب کی جمالیات کو بھی ہمیں دو علیحدہ علیحدہ زمروں میں تقسیم کرنا ہوگا۔ کیا اس قسم کی تخصیص قایم کرنے کے معنی مرد و عورت کے درمیان فاصلے کو اور زیادہ وسیع کرنے کے نہیں ہیں؟ فرانسیسی فیمنسٹ ہیلین سکساؤ نے یہ ثابت کرنے کی سعی کی ہے کہ ایک عورتوں کا لکھا ہوا ادب یعنی women's writing بھی ہوتا ہے اور جو اپنے اسلوب، زبان، لہجے اور جذبات و احساسات کے اعتبار سے مکمل طور پر مردوں کی زبان سے مختلف ہوتا ہے لیکن وہ یہ بھی کہتی ہیں کہ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ مرد عورت کی طرح اور عورت مرد کی طرح نہیں لکھ سکتی۔ اگر غور کیا جائے تو مرد ڈرامہ نگاروں یا فکشن نگاروں کے فن میں عورتوں اور مردوں کے مکالمات رقم کرنے والی ہستی کوئی ایک مرد یا کوئی ایک عورت ہی ہوتی ہے۔ ریختی لکھنے والے بالعموم

مرد ہی تھے۔ گیتوں اور بارہ ماسوں اور رتو سنہار میں عورت کے جذبوں کو اکثر مرد ہی نے زبان عطا کی ہے۔ عصمت چغتائی تو خیر عورت تھیں لیکن نذیر احمد، رسوا اور راشد الخیری نے جن عورتوں کے کردار خلق کیے تھے ان کی زبان کو کیا نام دیا جاسکتا ہے۔ لکسناؤ کہتی ہیں کہ لسانی تحریر کا سرچشمہ ماں اور ماں بچے کے رشتے کے بطن میں ہوتا ہے۔ بچہ بعد میں رسمی زبان اخذ کرتا ہے، جس کا سرچشمہ اس کا قریبی ماحول، مکتب یا مختلف اداروں اور صیغوں میں بٹا ہوا معاشرہ ہوتا ہے۔ ان کے خیال کے مطابق وہ زبان جس کا سرچشمہ ماں ہوتی ہے، منطق اور تعقل کو پرے جھٹک کر معنی کے آزاد کھیل کے امکان کو تازہ دم رکھتی ہے۔ لیوس آئری گیرے Luce Irigaray عورتوں کی زبان کو سیال، متنوع، مرکب اور بیچ میلا heterogeneous بتاتی ہیں۔ جولیا کرسٹیوا نے زبان کو pre-Oedipal اور فوق اللسانی نیز بنیادی طور پر نشانیاتی Semiotic قرار دیا ہے جو علامتی ہونے کے علاوہ مرد اساس زبان کی نفی بھی کرتی ہے۔

مجھے امید ہے کہ ہمارے اجلاسوں میں یقیناً خواتین کے ادب اور ان کی زبان کو بھی ایک خاص مسئلے کے طور پر موضوع بحث بنایا جائے گا۔

ہمارے عہد کی بعض اہم خواتین ادیبوں نے یہ بھی شدت سے محسوس کیا اور کرایا ہے کہ بیش تر ادبی تنقید و تشریح اور اس کے عمل پر مردوں کا اجارہ ہے اور مرد نے شعوری طور پر عورت کو ایک علیحدہ اور کم تر زمرہ میں رکھنے کی سعی کی ہے۔ سائمن دی بوار، میری المان اور کیٹ ملیٹ نے عورت کے تئیں مرد کے تحکمانہ رجحان کی انھیں معنوں میں ہر جگہ مذمت کی ہے کہ وہ ہمیشہ اسے کم زور جتلا کر اپنے ارادے اس پر مسلط کرتا رہا ہے جس کے باعث اس کی شخصیت آزادانہ طور پر نشوونما پانے سے محروم رہی ہے۔ ارنسٹ جونس نے مرد کے اسی تحکمانہ رویے کو phallocenterism یعنی ذَکر مرکوز قرار دیا ہے۔

ہم توقع کرتے ہیں کہ ان اجلاسوں میں ہمارے ادیب یہ بھی دیکھیں گے کہ ہم نے اپنی تاریخ کے تہذیبی تناظر میں خواتین ادیبوں کے تعلق سے جن ترجیحات کو روا رکھا ہے ان میں کس نوعیت کی عصبیت کا شائبہ موجود ہے؟ اکثر ان کی اہلیت کو کیوں ہمیشہ بہ نظرِ اشتباہ دیکھا جاتا ہے؟ ہمارا ادبی معاشرہ ان کی قدر شناسی کے تئیں اگر غافل ہے تو اس کی وجوہ کیا ہو سکتی ہیں؟ ان اقدار کا محاسبہ بھی ضروری ہے جو بہتر اور صحت مند باہمی مخاطبے کی راہ میں حائل رہی ہیں۔ مغرب میں اوا فگیس، ورجینا وولف، الزبیتھ ہارڈوک اور شووالٹر نے بہ تکرار اور پوری قوت کے ساتھ ماضی کے نسوانی ادب کی ازسرِ نو قدر شناسی پر زور دیا ہے۔ ان خواتین نے اس فروغ پذیر رجحان کو نسوانی

بیداری raised consciousness سے تعبیر کیا ہے اور بالخصوص اقوام متحدہ میں ساتویں دہے سے مطالعاتِ نسواں نے ایک علیحدہ موضوع کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ لیکن اب اسی صدی کے آخری دہے میں اس میں شدت قایم نہیں رہی۔ ساتویں دہے میں ہی وریگو، ہنڈورا اور ویمنس پریس جیسے نسوانی پبلشنگ ہاؤسز کا قیام بھی عمل میں آیا اور بڑی تیزی کے ساتھ عورتیں مالی اعتبار سے خود کفیل ہونے لگیں۔

یہ محض پبلشنگ ہاؤسز ہی نہیں ہیں بلکہ ایسے تحقیقی ادارے کہلاتے ہیں جن کے دائرۂ عمل میں گم شدہ اور فراموش کردہ خواتین ادب کی تفتیش، تدوین، بحالی اور ان کی اشاعت جیسی کارگزاریاں بھی شامل ہیں۔ افسوس کا مقام ہے کہ ہم نے اپنے اس قریب ترین ماضی کے خواتین ادب کو بحال اور از سرِ نو مدوّن کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی، جس کا تعلق اسی صدی کے نصف اوّل سے ہے۔ ہماری یونیورسٹیوں کے شعبہ ہائے اردو اگر اس طرح کی تحقیق و تدوین کی طرف توجہ دیں تو مجھے یقین ہے کہ یہ ایک لائقِ تحسین ہی نہیں قابلِ فخر کام بھی ہوگا۔ مجھے امید ہے کہ ہمارے شرکاء اس مسئلے کو بھی خاص اہمیت کے ساتھ موضوعِ بحث بنائیں گے۔

غور طلب مقام یہ ہے کہ ہمارے یہاں کی طرح مغرب کی خواتین قلم کار بھی خود اپنے معاصر خواتین تبصرہ نگاروں اور نقادوں کی آراء کو مردوں کی آرا کے مقابلے میں کم تر اور غیر اہم گردانتی ہیں۔ وہ اب بھی مردوں ہی کی طرف تحسین طلب نظروں سے دیکھتی اور انھیں کی آراء کو نسبتاً معتبر خیال کرتی ہیں۔ دوسرا مسئلہ میرے نزدیک اس سے بھی اہم یہ ہے کہ ہماری خواتین تنقید کی طرف کیوں متوجہ نہیں ہوتیں؟ ممتاز شیریں کے بعد اس پائے کی کوئی نقاد کیوں پیدا نہیں ہو سکی؟ میں نہیں سمجھتا کہ مردوں کے مقابلے میں چیزوں کی فہم اور فکر کی قوت یا حیات و کائنات کو اپنے طور پر سمجھنے کی صلاحیت کا ان میں فقدان ہے۔ فلسفہ و فکر کسی جنسِ مخصوص کا اجارہ نہیں ہے۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ ہماری خواتین تنقید کے اس عمل کو اپنی بصیرتوں میں شامل کرنے سے گریز اختیار کرتی ہیں جس کے باعث ان کے اعتماد میں وہ چند اضافہ ممکن ہو سکتا ہے۔ اردو تنقید بیشتر صورتوں میں مردوں کا اجارہ بن کر رہ گیا ہے۔ اگر خواتین نے اپنے مطالعات کو بھی ایک خاص نظم اور ترتیب دینے کی سعی کی تو یقیناً روشن خیالی کا ایک نیا باب اور ایک نیا امکان روشن ہوگا۔

ہمارے فکشن کو خواتین نے جو توسیع بخشی ہے اور جن وسیع تر انسانی تجربات سے اسے آشنا کیا ہے، اس کی اپنی جیش بہا قیمت ہے خواتین کی شاعری کی بہترین مثالیں بھی ۱۹۶۰ء کے بعد ہی پروان چڑھنے والی نسل سے تعلق رکھتی ہیں جس میں ۸۰-۱۹۷۰ کے درمیان شدت واقع ہوئی۔

تاہم دو چار مثالوں کو چھوڑ کر اسالیب کا وہ تنوع، تجربات کا وہ اژدہام اور بصیرتوں کا وہ تناظر جو ہماری خواتین فکشن نگاروں کے فن کے روشن نشانات ہیں شاعری کی تقدیر نہیں بن سکے۔ بلکہ بعض خاص نجی تجربوں، نا آسودگیوں اور شکایتوں کی مسلسل تکرار نے نسبتاً شاعری کو بہت جلد یکساں روی کا شکار بنا دیا۔ ممکن ہے یہ رائے کسی غلط اندیشے اور غلط فہمی کا نتیجہ ہو۔ مجھے یقین ہے کہ ہمارے مقالہ نگار یقیناً ان مسائل پر بھی غور کریں گے اور ان کی وجوہ اور مضمرات کا بھی پتہ لگائیں گے۔ میرا خطاب بالخصوص خواتین قلم کاروں کی طرف ہے جو اتنی بڑی تعداد میں بہ یک وقت یہاں موجود ہیں۔ ہمیں ان مقبولِ عام فکشن لکھنے والی خواتین کو بھی اپنی یادداشتوں سے محو نہیں کرنا چاہیے اور نہ ہی تہذیب نسواں سے لے کر باجی یا مختلف ڈائجسٹوں کی اہم کارکردگی اور ان کی دین کو فراموش کرنا چاہیے جنھوں نے ایک خاص سطح پر ہمارے قاریوں کو بحال رکھنے کی کوشش کی ہے۔ انہیں قاریوں میں یہ امکان بھی جبہہ نشین ہوتا ہے کہ وہ بعد ازاں اس سے بہتر ادب کی طرف بھی رجوع ہوں۔ ہمارے یہاں یقیناً ایسا ہی ہوا ہے۔ مجھے امید ہے کہ ہمارے مقالہ نگار خواتین کے اس پاپولر ادب کا بھی جائزہ لیں گے اور ان کے حدود وامکانات پر بھی روشنی ڈالیں گے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ آزادی کے بعد اور بالخصوص ۱۹۶۰ء کے بعد اردو فکشن کے دامن کو مالا مال کرنے میں ہماری خواتین کا خاص حصہ رہا ہے۔ چھٹے دہے کی گونگی شہزادی (از خالدہ حسین) اگر ایک زبردست آرٹی اور احتجاج کی علامت ہے تو کم وبیش انہیں ادوار میں جیلانی بانو اپنی پوری آواز کی بلندی کے ساتھ یہ کہے بغیر نہیں رہتیں کہ میں نے بھی کہانیاں اس لیے لکھی ہیں کہ میں چپ نہیں رہ سکتی تھی۔ اگر چہ اُن دنوں کی جیلانی بانو نے اپنا وہ سراغ نہیں پایا تھا اور گفتار کا وہ حوصلہ بھی انہیں میسّر نہیں آیا تھا جو بعد کی فنی بلوغت کی منزلوں میں ان کے فکشن کی توفیق بنا۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ عینی آپا نے ۷۰-۶۰ کے دہوں میں ہی کارمن اور گرلیس کے مقابلے میں تنویر فاطمہ اور چائے کے باغ کے خودگر اور خود شکن کرداروں کا بھی ایک تصور مہیّا کیا تھا۔ ایک دوسرے تناظر میں عصمت چغتائی اور ہاجرہ مسرور وغیرہ ہی نے نہیں بلکہ مرد فکشن نگاروں نے بھی عورت کو ان آزادیوں سے متصف کیا تھا جن سے وہ تا حال محروم تھیں۔ ہماری خواتین اگر غور کریں تو مجبور، مظلوم، نسوانی کرداروں کے پہلو بہ پہلو مجبور ومظلوم مرد کرداروں کی تعداد بھی کچھ اہم نہیں ہے۔ ہمیں اس معنی میں وجوہ سے زیادہ ان اجبار compulsions پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ جن کا تعلق بالخصوص موجودہ وقتوں میں سیاست سے گہرا ہے اور سیاست ایک ایسی قوت کا نام ہے جو ہمیشہ دوغلے پن کے نشے میں سرشار رہتی اور اپنے طور پر انسان واشیاء کے شناخت ناموں کا تعین کرتے

رہتی ہے۔ ہماری خواتین فکشن نگاروں کے پہلو بہ پہلو بعض شاعرات نے بھی موجودہ وقتوں کے ان تضادات، ناآہنگیوں اور لخت لخت صورتوں کو بڑی شدت سے محسوس کیا ہے بلکہ کم و بیش اسی شدت کے ساتھ انہیں اپنے فنی تجربوں کا حصہ بھی بنایا ہے۔ تاہم اس اندیشے کا بھی اپنا ایک جواز ہے کہ خواتین محض بعض خاص جذبوں کی تکرار ہی تک محدود ہو کر رہ جائیں۔ پاکستان میں جن خواتین کی بود و باش شہروں میں ہے وہاں وہ ہندوستانی مسلم خواتین سے زیادہ آزاد رَو، فعال اور سرگرم ہیں۔ ان کے احتجاج میں establishment اور conservatism کے خلاف جو غم و غصہ ہے اس کی وجوہات اپنی بیشتر صورتوں میں تہذیبی اور سیاسی ہیں۔ جب کہ ایک جمہوری ملک کے شہری ہونے کے باوجود ہماری خواتین میں گویائی کی وہ جرأتیں کم سے کم ہیں جس کا حق انہیں ہمارا آئین مہیا کرتا ہے۔ ہمارے مقالہ نگاران وجوہ پر بھی غور کریں گے اور اس بیّن افتراق کے پیچھے جن باتوں اور جن اجبار کا دخل انہیں دکھائی دیتا ہے، شاید ان کی نشان دہی بھی فرمائیں گے۔

یہ اور اس قسم کے کئی مسائل ہیں جو توجہ طلب بھی ہیں، بحث طلب بھی۔ مجھے امید ہے یہ سہ روزہ سیمنار ہمیں کئی نئی آگاہیاں فراہم کرے گا۔ جہاں کئی شبہات رفع ہوں گے وہیں کچھ نئے شبہات کا بھی اندیشہ ہے۔ یہ کم نہیں ہے کہ خواتین ادب کے مسائل پر غور و خوض کرنے کی غرض سے ہم اتنی بڑی تعداد میں پہلی بار ایک پلیٹ فارم پر جمع ہوئے ہیں۔ بہت سی نیک خواہشات کے ساتھ میں ایک بار پھر شعبۂ اردو، دہلی یونیورسٹی اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی جانب سے آپ تمام شرکائے عالی مقام کا خیر مقدم کرتا ہوں۔

افتتاحی کلمات

خواتین و حضرات!

اردو زبان و ادب کی خدمات میں خواتین نے مردوں کے شانہ بشانہ حصہ لیا ہے جو ان کی سیاسی اور سماجی بصیرت، علمی شغف اور شعور کی پختگی کا بین ثبوت ہے۔ خواتین افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے عورت کے جذبات، احساسات اور جذبۂ ایثار کو ہمیشہ بڑی چابکدستی اور فن کاری سے پیش کیا ہے اس کا مقصد محض اپنی نمائندگی ہی نہیں تھا بلکہ عصری تقاضوں کے تحت سماج کو سجانے سنوارنے اور نابرابری کے خاتمے کا جذبہ بھی کارفرما تھا۔

عورتیں سماجی لحاظ سے پردے میں تھیں اور زیادہ تر پردہ نشین تھیں۔ اگر آپ ان کے رسالے اور مضامین پڑھیں جو انہوں نے پچھلی صدی میں لکھے تو حیرت ہوتی ہے کہ ان میں کتنی سیاسی اور سماجی بصیرت تھی۔ مجھے ایک واقعہ یاد آرہا ہے میں کیرالہ سے واپس آرہی تھی ٹرین میں ایک خاتون نے مجھ سے پوچھا کہ آپ کیا کرتی ہیں۔ میں نے کہا افسانے اور ناول لکھتی ہوں۔ کس زبان میں لکھتی ہیں؟ میں نے کہا اردو میں۔ 'اردو لکھتے ہوئے تو آپ کو بڑی مشکل پڑی ہوگی؟' میں نے کہا کیوں؟ انہوں نے جواب دیا کہ آپ کا اتنا پچھڑا سماج ہے وہاں عورتوں پر اتنی پابندیاں ہیں آپ نے کیسے لکھا؟ اب یہ جو Image ہے کہ ہمارے معاشرے میں عورتوں پر اتنی پابندی ہے اور انہوں نے کیسے لکھا اسے صحیح کیسے کریں۔ یہ سن کر بہت سارے لوگوں کو تعجب ہوگا کہ اردو میں پچھلی صدی میں اور اس صدی کے پہلی اور دوسری دہائی میں خواتین نے ایسے ناول لکھے جن میں انہوں نے خواتین کے مسائل پیش کئے اور ان کے حل دریافت کرنے کی کوشش کی وہ آج بھی ہمارے لیے Relevant ہیں۔ مثال کے طور پر یہ خواتین کتنی farward looking تھیں writer تھیں Novelist تھیں۔ اکبری بیگم والدہ افضل علی۔ ان کا ناول ''گودڑ کا لال'' بہت مشہور ہوا۔ خواتین نے جو اردو ناول لکھے وہ دو رول ادا کر رہے تھے۔ ایک تو اصلاحی اور دوسرا فکشن کا حالاں کہ فکشن کا انہیں کوئی علم نہیں تھا۔ وہ کالج کبھی نہیں گئی تھیں۔ ان کے پاس Comparative Literature کا کوئی Idea نہیں تھا۔ انہوں نے جین آسٹن کا نام سنا ہوگا لیکن اسے پڑھا نہیں

ہوگا۔انھوں نے خود اپنی صلاحیت اور اپنے جذبے سے یہ حیرت انگیز ناول لکھے تھے۔ جس میں کردار نگاری منظر کشی، جذبات نگاری اور پلاٹ کا Construction ہر چیز موجود ہے۔ جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ہماری خواتین لکھنے والیوں میں اتنی صلاحیت موجود تھی کہ اگر ان کو تعلیم دی جاتی تو وہ کہاں سے کہاں پہنچ سکتی تھیں۔ تعلیم سے میری مراد کالج کی تعلیم سے ہے۔

''گودڑ کا لال'' کا مرکزی کردار ایک لڑکی ہے۔ وہ لڑکی لاہور کے میڈیکل کالج میں پڑھ رہی ہے۔ یہ واقعہ ۱۹۰۷ کا ہے جب کوئی لڑکی میڈیکل کالج میں نہیں پڑھتی تھی۔ برقعہ کے ساتھ Laboratory کا کام ممکن نہیں اس لیے وہ کالج بے پردہ جاتی ہے۔ بے پردہ کس طرح جاتی ہے غور کیجئے۔ سفید رنگت کی لڑکی ہے اور بے حد خوبصورت ہے۔ تھوڑی سی توے کی سیاہی شکل پر مل لیتی ہے تاکہ بدشکل نظر آئے۔ اور بدشکل نظر آنے کے بعد وہ کالج میں جا کر پڑھتی ہے۔ یہ بات بڑے مسخرے پن کی لگ رہی ہے کہ لڑکی کو انہوں نے اس طرح دیکھا۔ لیکن آپ یہ دیکھئے کہ ان کے اندر جذبہ کیا تھا؟ ان کے اندر یہ جذبہ تھا کہ کسی طرح سے وہ لڑکی میڈیکل کالج جا کر پڑھے۔ ہمیں اس جذبے کو appriciate کرنا چاہئے۔ اس وقت انہوں نے یہ لکھا۔ اگر اس ناول کو مختصر کر دیا جائے تو یہ بہت ہی دلچسپ ناول ہوگا۔ اس ناول کو ہمارے ایک بقراط نقاد نے عورتوں کا ادنیٰ درجے کا ادب کہہ کر مسترد کر دیا۔ معاف کیجئے گا اس میں زیادہ قصور ترقی پسندوں کا ہے۔ ترقی پسندوں کے نزدیک رشید جہاں اور عصمت چغتائی سے قبل جو کچھ بھی لکھا گیا وہ نہایت مضحکہ خیز ہے انہوں نے حجاب امتیاز علی کا مذاق اڑانا فرض جانا۔ حالاں کہ حجاب امتیاز نے جو کچھ لکھا وہ بہت ہی انوکھی اور دل آویز چیز تھی۔ لیکن اس کا مذاق اڑایا گیا اور وہ بھی ایک قسم کا joke بن کر رہ گیا اس کے بعد جو کچھ عصمت آپا نے لکھا ظاہر ہے وہ بہت زبردست لکھنے والی تھیں۔ انہوں نے بہت بڑا رول ادا کیا۔ بڑی major writer ہیں وہ لیکن عصمت آپا کے بعد اور عصمت آپا سے پہلے گویا کچھ لکھا ہی نہیں گیا۔ بلکہ جو کچھ لکھا گیا وہ بہت خراب ہے اس image کو درست کرنے میں بہت دن لگے۔

اب میں اپنا ذکر تھوڑا سا کر دوں۔ جب میں نے لکھا تو میرے لیے باجماعت ترقی پسندوں کا یہ فیصلہ تھا کہ یہ drawing room کی باتیں لکھتی ہیں۔ یہ پارٹیوں کی باتیں لکھتی ہیں۔ میرے لیے ایک مشہور و معروف مضمون عصمت آپا نے لکھا تھا ''پوم پوم ڈارلنگ۔'' ادیبوں اور ناقدوں کے ایسے رویے نے ایک قسم کی عصبیت اور تنگ نظری پیدا کر دی تھی۔ خیر وہ وقت نکل گیا۔ اور دنیا بہت آگے چلی گئی ہے۔ جس طرح عصمت آپا، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی یہ بڑے نام ہیں اور ان لوگوں نے بہت سی نئی اور چونکا دینے والی اور بڑی اور ہیجان

چیزیں لکھی ہیں۔ان کے بعد ہندوستان میں اردو جس طرح لکھی جانی چاہیے تھی۔خواتین جس طرح لکھتیں پورا ایک ماحول ہوتا، وہ نہیں تھا۔میرے خیال سے پاکستان میں بھی اس طرح کا ماحول نہیں ہے۔ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی، یا زاہدہ حنا سب پرانے ہیں۔نئی generation اب آگے نہیں آرہی ہے۔نہ وہاں پاکستان میں اور نہ ہی یہاں ہندوستان میں۔اس کی کیا وجہ ہے۔غالباً ان کی ترجیحات ان کے مشاغل اور دلچسپیاں دوسری ہوگئی ہیں پہلے لکھنا اور افسانے لکھنا اور رسالے میں چھپوانا ایک بڑی civilised ایک بڑا خوبصورت مشغلہ تھا۔وہ اب نہیں ہے۔اب وہ باہر نکل رہی ہیں۔ٹیلی ویژن وغیرہ میں ان کی دلچسپیاں بڑھ رہی ہیں۔اور اس طرح کی بے شمار ان کی ترجیحات ہیں۔جو پڑھنے لکھنے سے writer کا رابطہ ہوتا ہے۔پڑھنے لکھنے اور printed words سے جو تعلق پہلے تھا وہ اب رفتہ رفتہ ختم ہوتا جارہا ہے۔پاکستان میں بھی اردو سے دلچسپی کم ہے۔اردو کے پڑھنے لکھنے والے کم ہی نظر آتے ہیں اور جو پڑھ رہے ہیں وہ ڈائجسٹ، پڑھ رہے ہیں۔پاکیزہ ڈائجسٹ حنا ڈائجسٹ اور دوسرے ڈائجسٹ جن میں زیادہ تر ترجمے چھپتے ہیں۔فکشن میں ایک نئی لہر خواتین کی طرف سے آنی چاہیے تھی میں سمجھتی ہوں وہ نہیں آئی ہے۔جیلانی بانو چونکہ مجھ سے بہت چھوٹی ہیں اور میرے بعد کی generation سے تعلق رکھتی ہیں جو میرے بہت بعد میں آئیں وہ اس صورت حال کو زیادہ بہتر سمجھتی ہیں اور وہ بہتر بتاسکیں گی۔میرا اپنا خیال ہے کہ خواتین میں تخلیقی شعور اب پہلے جیسا دکھائی نہیں دیتا اس کی وجہ ہے کہ رسالے یا تو نہیں ہیں یا بہت کم ہیں۔ایک بانو نکلتا تھا وہ بھی اب بند ہوگیا ہے۔باقی رسالے جو زیادہ تر فلمی ہیں۔مجھے بہار سے بہت امیدیں وابستہ ہیں۔بہار میں لکھا بھی جارہا ہے اور نئی لکھنے والیاں بھی بہار میں پیدا ہورہی ہیں لیکن مجھے یوپی سے کافی مایوسی ہوئی ہے اس لیے کہ وہاں کچھ خاص نہیں لکھا جارہا ہے۔حیدرآباد کا اب (جیلانی بانو) بتاسکیں گی۔اس وقت خواتین کو صورت حال کا کچھ علم نہیں ہے کہ وہ کیا اور کن مسائل پر لکھیں۔دنیا اتنی پھیل گئی ہے اور معاملات اس قدر پیچیدہ ہوگئے ہیں اور وقت نہیں ہے۔میری پیاری بہنیں اب بے حد مصروف ہیں۔ان کے مشاغل اور دوسرے بھی ہیں۔وہ ایک محفوظ زمانہ تھا جس میں خواتین بیٹھ کر افسانے لکھا کرتی تھیں۔وہ افسانے چھپتے تھے اور بڑے شوق سے پڑھے بھی جاتے تھے۔لکھنے والیوں کا ایک network تھا جو کرناٹک سے پنجاب تک اور بنگال سے لے کر گجرات تک قائم تھا۔وہ اب نہیں رہا اب میں سمجھتی ہوں کہ ان حالات میں جو کچھ لکھا جارہا ہے غنیمت ہے اور لکھنے والیاں لکھتی رہیں گی۔

جب میں نے لکھنا شروع کیا تھا تو اس وقت بہت چہل پہل اور ادب میں گہما گہمی کا دور

دورہ تھا۔ عصمت آپا کا طوطی بول رہا تھا۔ میں ساقی پڑھا کرتی تھی اس کی فہرست دیکھتی تھی تو کرشن چندر وغیرہ کے بہت نیچے اپنا نام قرۃ العین حیدر پڑھ کر بے حد خوش ہوتی تھی کہ اسی فہرست میں ہمارا نام کرشن چندر کے ساتھ لکھا گیا۔ وہ زمانہ بھی عجیب تھا اس میں ایک پورا گروپ تھا۔ گرچہ ترقی پسندوں کا دباؤ بنا رہا اور نام نہاد غیر ترقی پسند موضوعات پر الزامات عائد ہوتے رہے۔ میں نے اس کی پرواہ نہیں کی اور میں لکھتی رہی۔ خاص طور پر میرے افسانوں اور ناولوں میں جو پارٹیوں کا ذکر ہوتا تھا اس کا مذاق اڑایا گیا۔ اس وقت لکھنے کا ایک جذبہ تھا ترقی پسندوں نے بھی دھاندلیاں بہت کی ہیں۔ مخمور جالندھری کی ایک کتاب "مل کے سائے میں" دلی سے شائع ہوئی تھی اس کے دیباچہ میں انہوں نے لکھا تھا کہ قرۃ العین حیدر کے ناول "میرے بھی صنم خانے" میں ایک پارٹی سے دوسری پارٹی میں جانے کے تذکرے کے علاوہ کچھ نہیں ہے۔ حالاں کہ اس وقت کی ایک بڑی انسانی tragedy یا المیہ جو تقسیم ہند کا تھا، جو انسانی رشتہ داریاں ٹوٹی تھیں، جو جذباتی مسائل نوجوانوں کے سامنے آئے تھے تقسیم سے جو نا قابل تلافی نقصان پہنچا تھا اس پر میں نے لکھا تھا۔ لیکن ہمارے مشہور و معروف ناقدوں نے اس ناول میں صرف پارٹیاں ہی دیکھیں اور انہوں نے اسے پارٹی سے دوسری پارٹی میں جانے کا تذکرہ سمجھا۔ الہ آباد میں ہندوستانی اکیڈمی کے جلسے میں جس کی صدارت پروفیسر احتشام حسین کر رہے تھے۔ اور اسٹیج پر ریشپال بھی موجود تھے۔ میرے کچھ کہنے پر ریشپال مجھ سے بہت خفا ہوئے۔ اس پر احتشام حسین نے مجھ سے کہا "بی بی برا مت ماننا یہ اندھے ترقی پسند ہیں۔" وہ زمانہ بھی تھا جو ختم ہو گیا۔ اب اس کے بعد کیا ہو فی الحال وہ ہمیں دیکھنا ہے۔"

رومانی تحریک آئی۔ اس کے بعد نحیف ولاغر ادب کا زمانہ آیا۔ بیسویں صدی کی دوسری دہائی میں ٹیگوریت قسم کی ٹیگور کی نقل کی گئی اس کے بعد ترقی پسند تحریک نے نیا کچھ شروع کیا۔ جو اردو ادب کا شاندار دور تھا۔ تقسیم ہند سے اسے دھکا پہنچا۔ لیکن کافی عرصے تک چلتا رہا اس کے بعد جدیدیت کا دور آیا اور پھر مابعد جدیدیت۔ یہ مابعد جدیدیت کیا ہوتا ہے؟ (نارنگ صاحب کی طرف مخاطب ہو کر) جدیدیت اور مابعد جدیدیت۔ صاحب بہت بقراطی قسم کی چیزیں ہیں جو میرے پلے نہیں پڑتیں۔ میں تو لکھتی ہوں اور لکھتی رہوں گی۔ یہ جو نئی تحریک شروع ہوئی ہے دیکھئے اب سامنے کیا آتا ہے وہ تو ہم دیکھیں گے بقول اقبال:

یہ ڈرامہ دکھائے گا کیا سین　　　پردہ اٹھنے کی منتظر ہے نگاہ

تو میں سمجھتی ہوں کہ کافی ہے میرا اتنا کہنا۔

اردو افسانے میں عورت کا بدلتا ہوا کردار
(ایک سرسری جائزہ)

دنیا کے سب سے پہلے لکھے جانے والے افسانے میں عورت ایک مثبت کردار ادا کرتی ہے اور مرد کو خیالی جنت سے نکال کر عملی دنیا کی طرف لے جاتی ہے۔

پھر سارے افسانے مرد نے لکھے۔

اس وقت تک چوں کہ کوئی عصمت چغتائی پیدا نہیں ہوئی تھی، اس لیے خداؤں سے لے کر پیغامبروں، اوتاروں اور تمام اچھے، مثالی انسانوں کے کردار مرد نے خود ادا کیے۔

سارے آسمانی صحیفے مرد پر نازل ہوئے۔ خدا سے ہم کلام ہونے کا شرف بھی مرد کو حاصل ہوا۔ عورت کو زندہ رہنے کے لیے کیا کرنا چاہیے اور کیا نہیں کرنا ہے، اس کے لیے حدود و قوانین بنا دیے گئے۔

عورت کی زندگی کا ایک ہی مقصد تھا۔۔۔مرد کو پیدا کرے۔۔۔۔مرد کا دل بہلائے۔۔۔مرد کے ساتھ ستی ہو جائے۔۔۔مرد کے حکم کو نہ ماننے والی عورت ویشیا تھی۔۔۔افسانے کا ایسا کردار تھی جس سے پڑھنے والے کو کوئی ہمدردی نہیں تھی۔ ایک بہت بڑے دانشور نے عورت کو "دنیا کی سب سے حسین شے" کہا ہے۔ مرد کے لیے عورت صرف ایک "شئے" تھی۔ دلچسپی اور دل بہلانے کا ذریعہ۔۔۔صدیوں تک عورت کے دو ہی روپ تھے۔ محبوبہ۔۔۔یا ماں۔۔۔دونوں مرد کی ضرورتیں تھیں۔ شراب۔۔۔عورت۔۔۔اور رات۔۔۔دنیا کے ادب کا سب سے زیادہ پسندیدہ موضوع رہا ہے۔۔۔خاص طور سے شاعری میں جب تک عورت کا ذکر شامل نہ ہو، شعر میں کوئی لطف نہیں آتا۔ عورت کا حسین ہونا شرط ہے کیوں کہ ادب کا موضوع عورت نہیں، حسین عورت ہے۔ عورت کی کسی مرد سے ذہنی ہم آہنگی کی بنا پر دوستی کو معاشرے نے شک و شبہے کی نظر سے دیکھا ہے۔ اردو کی ابتدائی داستانوں میں صرف پری جمال خوبصورت عورتیں نظر آتی ہیں یا پھر جادوگر بدشکل

چڑیلیں۔ عورت کا یہ تصوراتی پیکر جب داستانوں سے مثنویوں تک آیا تو اس میں انسانی ہیولے ابھرنے لگے۔ مثنویوں کی ہیروئین وہ مثالی محبوبہ ہے، جس کا حسن لاثانی ہے۔ عشق کرنا اور عشق کے لیے جان دے دینا اس کی زندگی کا مقصد ہے۔ عورت کا یہ تصور تمام منظوم کہانیوں کا ایک الگ روپ ہے۔ لیلیٰ۔۔۔شیریں۔۔۔کلوپیڑا۔۔۔سوہنی۔۔۔ہیر۔۔۔یہ ہمارے ابتدائی افسانوں کی ہیروئنیں تھیں جو روپ بدل بدل کر شاعری اور کہانیوں میں آتی رہی ہیں۔ ایثار اور وفاداری ان کا شیوہ ہے۔ محبوب کے لیے جان دے دینا ان کی زندگی کا واحد مقصد ہے۔ یہ عورت کا مثالی کردار اردو کے ابتدائی افسانوں میں بار بار آتا رہا ہے۔

اس روایت سے انحراف کرنے والے ڈپٹی نذیر احمد تھے۔ انھوں نے پہلی بار عورت کے ایسے کردار پیش کیے جو حقیقت سے قریب تھے۔ انھوں نے عورت کو، حسن و شباب کا ذکر کیے بغیر، اچھی یا بری عورت کے روپ میں دکھایا ہے۔ ''مراۃ العروس'' کی ایک بہن اکبری پھوہڑ، بدزبان اور لاپروا ہے۔ دوسری بہن اصغری دوراندیش، سلیقہ مند اور خوش مزاج ہے۔ عورت کے یہ کردار اردو ناول کو زندگی کے قریب لے آئے۔ رتن ناتھ سرشار نے ''فسانۂ آزاد'' میں حسن آرا کا ایک ایسا کردار پیش کیا ہے جو ایک شوخ ذہین لڑکی ہے۔ میر امن کی ''باغ و بہار'' میں ہمیں عام عورتیں نظر آتی ہیں۔

شاعری کی بہ نسبت افسانہ اظہار و بیان کے بے شمار تجربوں سے گزرا ہے۔ ہندوستان کی تہذیبی اور سیاسی زندگی کا ہر رخ اور اتار چڑھاؤ اردو افسانے میں پوری سچائی کے ساتھ سماتا گیا۔ افسانے میں صرف ماحول کی ترجمانی ہی نہیں ہوئی بلکہ نئے رجحانات اور امکانات کے لیے بھی جگہ فراہم ہوتی رہی ہے۔ داستانوں کے روایتی اسلوب کو چھوڑ کر مغربی ادب کے نئے اسلوب، نئی تحریکیں، اظہار کے نئے انداز اپنائے گئے۔ تصوراتی دنیا سے نکل کر افسانہ نگار نے زندگی کی سچائیوں کو موضوع بنایا۔

گذشتہ صدی میں اردو افسانہ مسلسل نئے تجربوں کی طرف بڑھتا گیا ہے۔ سلطان حیدر جوش، سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، ل۔ احمد اور مجنوں گورکھپوری کے یہاں مغربی اثرات کو شعوری طور پر برتنے کی ابتدائی مثالیں ملتی ہیں۔ یہ افسانہ نگار یورپ اور دوسرے ملکوں کے ادب کی جمالیاتی تحریکوں سے متاثر تھے۔ ان کے یہاں عورت کا ایک مثالی پیکر ہے۔ وہ اپنے آپ کو حسن پرست افسانہ نگار کہتے تھے۔ عورت کو کائنات کی سب سے حسین شئے سمجھتے تھے۔ عورت کی پیکر تراشی ان کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ دنیا کا اوّلین بت ساز'' قلوپطرہ'' ''لالہ رخ'' ''زہرہ کرن'' وغیرہ ایسے

افسانے ہیں جن کا موضوع صرف حسن ہے۔ نیاز فتح پوری، قاضی عبدالغفار، مجنوں گورکھپوری، ل۔ احمد عورت کے پیکر کے ساتھ فلسفۂ محبت میں عورت کے جذبات کی عکاسی بھی کرتے ہیں ''لیلیٰ کے خطوط' میں قاضی عبدالغفار کا یہ طرزِ اظہار بہت مقبول ہوا تھا۔ اس کتاب میں پہلی بار ایک عورت سوچتی ہے، محسوس کرتی ہے زندگی اور محبت کے بارے میں اپنی ایک رائے رکھتی ہے۔ جسمانی قرب کے سوا بھی مرد سے کچھ اور طلب کرتی ہے۔ طوائف، جو شاعری اور مثنویوں میں غارت گرِ تمکین و ہوش تھی' مرزا ہادی رسوا کے ناول ''امراؤ جان ادا'' میں ایک ذہین تعلیم یافتہ' باشعور عورت ہے' جو سماج میں اپنی جگہ بنانے کی جدوجہد کرتی ہے۔ طوائف ہونے کے باوجود مرد سے صرف ذہنی قربت چاہتی ہے۔ وہ اپنے حسن کی بجائے اپنی ذہانت سے متاثر کرتی ہے۔

بیسویں صدی کی دوسری اور تیسری دہائیوں میں، ہندوستان میں سیاسی اور تہذیبی تبدیلیاں تیز ہوگئیں۔ آزادی کی تحریک، ملک کی تقسیم۔۔۔ملک کا بٹوارہ کیوں ہوا اور اس بٹوارے سے دونوں ملک کے عوام کو کیا ملا؟ مجھے یہاں اس مسئلے پر بات نہیں کرنا ہے۔ آزادی کی تحریک نے عوام کا شعور بیدار کر دیا۔ روس کا انقلاب، آزادی کی جدّ وجہد میں انقلابی جوش وخروش، جاگیرداری سماج کی ٹوٹتی ہوئی قدروں نے ادب پر رومانویت کے ڈالے ہوئے پردے اٹھا دیے۔ پریم چند نے پہلی بار گاؤں اور متوسط طبقے کی عورت کو اردو افسانے میں پیش کیا۔ یہ عورت جو مرد کے ساتھ محنت کرتی ہے۔ خاندان کی ایک ذمہ دار فرد ہے اور شوہر کی زیادتی سہہ کر ''کفن'' کی ہیروئین کی طرح چپ چاپ مر جاتی ہے۔ یہ وہ عورت ہے جس کے بارے میں کسی دانشور نے کہا ہے۔ ''اے عورت، تیرا نام کمزوری ہے۔'' پریم چند کے بعد اعظم کریوی، علی عباس حسینی، حجاب امتیاز علی، سہیل عظیم آبادی، حیات اللہ انصاری نے شہر اور دیہات کی ایسی عورتوں کے مسائل پر توجہ دی۔ سماجی حقیقت نگاری کے اس دور میں اردو افسانے میں حقیقت شناسی کے ایک طاقت ور رجحان کی بنیاد پڑی۔ سدرشن، نیاز فتح پوری اور قاضی عبدالغفار کے افسانوں کی وہ خوبصورت خیالوں میں کھوئی رہنے والی عورت، اب حجاب امتیاز علی، مرزا ادیب، فیاض ہاشمی اور دوسری اہم مقبول ناول نگار خواتین کے یہاں ایک خاندان کے فرد کی شکل میں نظر آتی ہے۔ کرشن چندر کے ابتدائی دور کے افسانے دیکھیے جہاں عورت کے ذکر پر ان کا قلم ہمدردی اور دکھ میں ڈوب جاتا ہے۔ ان کے افسانوں کی ہیروئین ایک ایسی بے بس لڑکی ہے جسے ظالم سماج سر اٹھانے کی اجازت نہیں دیتا اور وہ ''شکست'' کی لاجونتی کی طرح اپنی سرکشی کی سزا پانے کے لیے اپنی آگ میں آپ جل کر مر جاتی ہے۔

اس دور کے افسانوں کا پسندیدہ موضوع ہے: ''اس نے محبت کی۔۔۔ ظالم سماج نے

محبوب سے شادی کی اجازت نہیں دی۔۔۔جس مرد سے شادی کی اس نے قدر نہیں کی۔۔۔اس کے سوا کوئی چارہ نہ تھا۔۔۔گھٹ گھٹ کر مر جانا۔۔۔محبوب کی یاد میں آنسو بہانا۔۔۔ایثار اور صبر اور اس حادثے پر افسانہ نگار کی ہائے وائے۔۔۔" یہ چکر افسانہ نگار بہت دنوں تک چلاتے رہے۔ اس وقت اردو افسانے کی ہیروئین ایک آنسو کی بوند میں چھپی ہوئی تھی۔ اس آنسو کی جو پلکوں پر لرز رہے بہہ نہ سکے۔ آنکھ میں آنسو اور لبوں پر آہ دبائے، یہ عورت اردو افسانے کی مقبول ہیروئین رہی ہے۔

اس کے بعد روس کا انقلاب، آزادی کی جدوجہد، بنگال کا قحط، پھر ملک کی تقسیم، ہجرت کا مسئلہ، فرقہ وارانہ فساد اور اس کے ساتھ یورپ میں ادب کی نئی تحریکوں کا بڑھتا ہوا اثر، مارکسزم، وجودیت، تحلیل نفسی، سرریلزم، جدیدیت۔۔۔ان تمام عوامل کا براہ راست اثر اردو افسانے نے قبول کیا۔ ملک کی تقسیم کے بعد بڑی تعداد میں لوگ ایک ملک سے دوسرے ملک کی طرف جانے لگے، مذہبی نفرت کی آگ بھڑک اٹھی۔

یہ نفرت کی آگ انگریزوں نے لگائی اور مفاد پرست لیڈروں نے پھیلائی۔ بے شمار لوگ مصیبتوں میں پھنس گئے اپنی جڑوں سے کٹ گئے۔ اس لیے اس دکھ کا اندازہ ان لیڈروں کو بھی نہ تھا' جنھوں نے ملک کی تقسیم ضروری سمجھی تھی۔ اس دکھ کو سب سے زیادہ ادیبوں نے محسوس کیا۔ کیوں کہ ہر لکھنے والے کا موضوع خود اس کے دور کا شعور ہوتا ہے۔ اس لیے کہ ہر کہانی بھی اپنے دور اپنے عہد کا عکس ہوتی ہے۔ خاص طور سے اردو افسانے میں ہم ہر دور کے تہذیبی، سیاسی اور معاشی مسائل کا عکس دیکھ سکتے ہیں۔ جو سچائی ہمیں تاریخ کی کتابوں میں نہیں ملتی وہ ادب کی کتابوں میں مل جاتی ہے۔

ملک کی تقسیم سے دونوں ملکوں کے عوام نے جو دکھ سہے ان پر ہندوستان اور پاکستان کے افسانہ نگاروں نے بے شمار کہانیاں لکھیں۔ ان میں قرۃ العین حیدر، سعادت حسن منٹو، راجندر سنگھ بیدی، رامانند ساگر، اشفاق احمد، انتظار حسین، کرشن چندر، عصمت چغتائی، جوگندر پال، کشمیری لال ذاکر، جمیلہ ہاشمی اور دوسرے کئی اہم افسانہ نگار ہیں۔ فرقہ پرستی کی آگ میں کتنے خاندان ختم ہو گئے، کتنے گھر جلا دیے گئے، عورتوں کے ساتھ کیسا وحشیانہ سلوک کیا گیا، اس موضوع پر اردو میں لا تعداد افسانے لکھے گئے ہیں۔ اس تباہی میں سب سے زیادہ مار 'عورت' نے سہی ہے۔ کیوں کہ اس ملک میں زمین کی طرح عورت بھی مرد کی ملکیت سمجھی جاتی ہے۔ جو بیچی اور خریدی جا سکتی ہے۔ پیدا ہونے سے پہلے مار ڈالی جاتی ہے۔ ایک شوہر برسوں کے ساتھ کے بعد جب چاہے صرف تین حرف ادا کر کے ساری زندگی اسے دوزخ کی آگ میں جھونک سکتا ہے۔ اسے اپنی پاک دامنی ثابت

13315

کرنے کے لیے اگنی پریکشا سے گزرنا پڑتا ہے۔ پھر زمین میں سما جاتا ہے۔ انتقام کی آگ میں پاگل ہو جانے والے مرد ہندو تھے نہ مسلمان۔۔۔ وہ صرف ظالم تھے، جو عورتوں پر جبر کر کے اپنی ہوس کی آگ بجھا رہے تھے۔ عورتیں اپنے خاندان سے بچھڑ گئیں۔ انھیں زبردستی دوسرا مذہب اختیار کرنے پر مجبور کیا گیا۔

جس عورت کی عزت لوٹی گئی اس کو یہ نہیں معلوم تھا کہ جن مردوں نے اس کی عزت لوٹی، ان میں اس بچے کا باپ کون ہے جو اس کے پیٹ میں پل رہا ہے۔ اس عورت کا دکھ کیا ہوگا جو اپنے دشمن کی اولاد کو دودھ پلا رہی ہے۔ ''کرماں والی'' یہ کہانی کشمیری لال ذاکر نے لکھی تھی۔ اس مسئلے پر اردو میں بہت سے کہانیاں لکھی گئیں جنھیں دنیا کے بہترین ادب میں شمار کیا جاتا ہے۔ پریم ناتھ درکی کہانی ''آخ تھو'' ممتاز مفتی کی ''یہ ثمینہ'' اسی موضوع پر لکھی جانے والی کہانیاں ہیں۔ قدرت اللہ شہاب کی ''یا خدا''۔ اور بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' کو ہم دنیا کے بہترین ادب میں شامل کر سکتے ہیں، اس کہانی میں بیدی نے عورت کی نفسیات کا بڑی گہری نظر سے جائزہ لیا ہے۔ بیدی کی عورت پر مرکوز اور کہانیاں ''اپنے دکھ مجھے دے دو''، ''متھن''، ''گرہن''، ''ایک چادر میلی سی'' ہیں۔ ان کہانیوں میں بیدی عورت کی نفسیات کی اپنے انداز سے گرہیں کھولتے ہیں۔ رشید جہاں اردو افسانے میں حقیقت نگاری کا ایک نیا در کھولتی ہیں۔ عصمت چغتائی نے صرف ایسی عورتوں کو موضوع بنایا جن میں نہ تو کوئی ظاہری کشش ہے اور نہ وہ کوئی سماجی رتبہ رکھتی ہیں۔ جیسے گھروں میں نظر انداز کی جانے والی بوڑھیاں، مہترانی، گھر کی نوکرانی۔ عصمت چغتائی کے یہاں عورت کے ایسے کردار آئے جو پہلے کسی افسانے کا موضوع نہیں بنے تھے۔ عصمت افسانے کی روایت سے انحراف کرنے والے افسانہ نگاروں کی پہلی صف میں شامل ہیں۔ انھوں نے افسانے کے موضوع اور اسلوب کو بدل ڈالا۔ لیکن اسی کے ساتھ یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ ان کے کسی افسانے کی عورت سماج سے بغاوت نہیں کرتی۔ وہ مذہب اور سماج کے اصولوں کو توڑ کر اپنے افسانے کی کسی عورت کو آگے نہیں بڑھاتیں۔ منٹو نے عورت کے بڑے جاندار کردار پیش کیے۔ منٹو افسانوں میں اپنے جسم کا سودا کرنے والی ایسی عورتیں بھی دکھاتے ہیں جو اپنے خریدار کو بن مانگے اپنی ممتا دینے کو بھی تیار ہیں۔۔۔ ''میرا نام رادھا'' ''کالی شلوار''، ''موذیل''، ''بابو گوپی ناتھ''، ''سوگندھی'' اور منٹو کی بہت سی کہانیوں میں عورت، مرد کی درندگی اور خود غرضی کے آگے اپنی بے لوث محبت کے ساتھ شکست کھاتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں میں وہ عورت شامل ہوئی جو جذباتی اور ذہنی طور پر طاقت ور ہے، جو مرد اور مرد کی دنیا، دونوں کے ساتھ بلا جھجک قدم بڑھا رہی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے افسانے کو عورت کے ایسی

کردار دیے جو دنیا کی تہذیب کو اور ان کی تبدیلیوں کو سمجھتی ہے۔ وہ باشعور، صاحب رائے اور عالمی ادب اور تاریخ پر نظر رکھتی ہے۔ ایسی عورت جو ایک طرف زندگی کی تیز رفتاری میں شریک ہے اور دوسری طرف اپنی ذات کے دکھ اور خاندان اور معاشرے کے دباؤ کو بھی سہتی ہے۔ ان کے افسانوں، خصوصاً ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' ''سیتاہرن'' ''اب کے جنم موہے بٹیانہ کیجو'' میں ہمیں زندگی کی اثرات کھوجتی ہوئی ہندوستانی عورت کے ایسے مختلف کردار ملتے ہیں جن کی صورت گری قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا انتظار کر رہی تھی۔

ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ممتاز شیریں کے افسانوں میں ایسی عورت آئی جو گھر سے نکل کر فرسودہ روایتوں سے اپنے آپ کو آزاد کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ تقسیم اور ہجرت کے موضوع پر لکھے گئے افسانوں میں جمیلہ ہاشمی کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ انھوں نے ''آتشِ رفتہ'' اور ''بن باس'' لکھ کر سب کو چونکا دیا تھا۔ انھوں نے زندگی میں سب کچھ ہار کے، بیتی یادوں کے زہر میں ڈوبی، بار بار بِکی اور خریدی جانے والی عورت کی روحانی تنہائیوں کو جس طرح اپنے افسانوں میں دکھایا وہ ایک عورت افسانہ نگار ہی کر سکتی تھی۔

میڈیا کے نئے ذرائع اور علم کی وسعت سے اردو افسانہ آج ایک نئی سمت میں بڑھ رہا ہے۔ دنیا کے سارے فنون ایک نئے وژن میں ڈھالے جا رہے ہیں۔ اس لیے ایک باشعور افسانہ نگار بھی نئے زاویوں اور امکانات کی تلاش میں۔ پاکستانی افسانے میں عورت کی موجودگی کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا کہتے ہیں۔ ''اگر مجھ سے یہ کہا جائے کہ پاکستانی افسانے کا آج بنیادی مقصد کیا ہے تو میں یہ کہوں گا کہ وہ کردار کے اس حصے کی بازیافت ہے جو کسی نہ کسی طرح پورے سماج سے کٹ گیا ہے۔'' اسی لیے پاکستانی افسانے میں عورت کی شخصیت ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مذہب، سیاست اور معاشرے کے غیر ضروری دباؤ اور بگڑتی ہوئی معیشت نے افسانے میں شکست خوردہ عورت کے کردار دکھائے ہیں۔ میرا خیال ہے ابھی یہاں ایسے افسانے نہیں لکھے گئے ہیں۔ جن میں آج کی پاکستانی عورت کا سچا روپ دکھائی دے، جو کڑی جدوجہد کر رہی ہے اور فرسودہ سماجی قدروں اور مذہب کے غیر ضروری جبر کے آگے ہار نہ ماننے کا عزم رکھتی ہے۔

آج ہمارے یہاں افسانہ اسلوب اور موضوع کے بے شمار تجربوں میں الجھا ہوا ہے۔

ہمارے ساتھ بہت اچھے افسانہ نگاروں کا ایک قافلہ ہے۔ یہ بات میں نہیں کہہ رہی ہوں بلکہ دوسری زبانوں کے ادیب کہتے ہیں کہ اردو فکشن اس وقت بھارت کی ساری زبانوں کے آگے ہے۔

آج ہندوستان کی عورت کی خودمختاری کا بڑا شور مچا ہوا ہے۔ وہ ڈاکٹر، ادیب، سائنٹسٹ

اور پائیلٹ بن چکی ہے۔ مگر آج بھی اسے پارلیمنٹ میں تحفظات دینے پر مرد حضرات متفق نہیں ہو سکے۔ عورت کی سماجی حیثیت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی۔ اب بھی جہیز کے بغیر آنے والی لڑکی آگ میں جھونک دی جائے گی۔ پیدا ہونے سے پہلے مار ڈالی جائے گی۔ روپ کنور بن کر چتی کی چتا میں جلائی جائے گی۔ آندھرا کے گاؤں میں اس کا نیلام جاری رہے گا۔ آج کی یہ عورت آج کے افسانہ نگار کا انتظار کر رہی ہے جو اس کی کہانی لکھے گا۔

میں سوچتی ہوں کہ یہ دنیا ایک افسانہ نگار کے لیے اتنی قابل توجہ کبھی نہ تھی، جتنی آج ہے۔

☆☆☆☆☆

صدارتی خطبہ

خواتین وحضرات!

جس تاریخی اور سماجی تناظر میں یہ تین دن کا سیمنار ہندوستان میں منعقد ہو رہا ہے۔ اور جس ملک کے طول وعرض سے آئے ہوئے مرد اور خواتین ادیبوں کی ایک بڑی تعداد شریک ہے اس کی اپنی اہمیت اور معنویت ہے۔ یہ سیمنار دوسرے سیمناروں سے ایک علیحدہ اور مخصوص جہت بھی رکھتا ہے اسی لئے اس سے کچھ زیادہ ہی خوش گوار توقعات بھی وابستہ کی جاسکتی ہیں۔ تین دن کے بعد آپ اس معروضے سے اتفاق فرمائیں گے کہ اس طرح کے ڈسکورس کی شدید ضرورت ہے۔

میں کیا عرض کروں نقطہ ہائے نظر کا فرق تو ابھی دو خطبات میں آپ کے سامنے آگیے۔ یعنی آپانے جن کی تصنیفی اور تخلیقی زندگی ستر برس پر پھیلی ہوئی ہے۔ ہلکا سا اشارہ کیا کہ ترقی پسندوں سے کون کون سی زیادتیاں سرزد ہوئیں دیکھیے ہم جو یہاں جملہ معترضہ کے طور پر کہتے ہیں تنقید، تخلیق کے پیچھے چلتی ہے۔ یہ خانے بھی کم گمراہ کن نہیں ہیں۔ اگر تنقید محض تخلیق کے پیچھے چلا کرتی اور پریم چند کے لفظوں میں دانش کا حصہ نہ ہوتی تو تخلیق کے ساتھ ساتھ تنقید نے بھی اتنے ہفت خوان طے کیے ہوتے۔ پریم چند نے تنقید کو دانش کا حصہ بنانے پر یوں ہی اصرار نہیں کیا تھا انہوں نے کہا تھا کہ ادب یعنی تخلیقی ادب بھی اور ادب کے بارے میں سوچنے والے بھی جن خیالات کا اظہار کرتے ہیں اسے ایک رہنمایانہ روشنی سے تعبیر کرنا چاہیے جو ادب کے آگے آگے چلتی ہے۔ ترقی پسندوں کے زمانے میں یہ ڈسکورس کس نے بنایا تھا کہ حجاب امتیاز علی تاج یا عصمت چغتائی یا رشید جہاں سے پہلے جتنی لکھنے والیاں تھیں اور ان کے جو تصنیفی کارنامے یا تخلیقی کارنامے ہیں۔ وہ سب کے سب نظر انداز کر دیئے جانے یا نظر انداز نہ بھی کیے جائیں تو زیادہ اہمیت کے لائق نہیں ہیں کیوں؟ یہ بھی ترقی پسندوں کا ایک تنقیدی رویہ تھا۔ دوسرا نقطۂ نظر جدیدیت کے دور میں قایم ہوا یہ وہ تنقیدی اور تخلیقی ڈسکورس تھا جس میں ذات کا ماتم بھی بہت کیا گیا۔ سینہ کوبی بھی بہت کی گئی۔

جہاں تک کہ تجربوں اور ادیب اور تخلیق کار کی ذہن وضمیر کی آزادی اور ان کے احتجاج کی روش کا سوال ہے یا انحراف کی بات ہے میں ادیب کی آزادی کے حق میں ہمیشہ سے رہا ہوں۔

جدیدیت آج سے چالیس برس پہلے ایک باغیانہ روش تھی۔ اور اس نے ہمارے ادب کو بہت کچھ ترقی پسندی کی طرح کئی نئی جہات سے بھی آشنا کیا۔ لیکن ترقی پسندی کی طرح ۸۰ء کے لگ بھگ وہ بھی فارمولا سازی کا شکار ہوگئی۔

خواتین میں جس طرح کشور ناہید، شفیق فاطمہ شعریٰ، فہمیدہ ریاض اور ادا جعفری نے اپنے انفراد کو منوایا اور ان کے فوراً بعد سارا شگفتہ، پروین شاکر، عشرت آفرین جیسے نام بھی ابھر کر آئے۔ ان پورے چالیس برسوں میں خواتین کی sensibility نے جو بڑی عمدہ مثالیں قایم کیں خواہ وہ فکشن ہو یا شاعری۔ لیکن انہیں ہم نے اپنی پوری انسانیت کا حصہ نہیں بنایا۔ وہ ابھی بھی حاشیہ میں کھڑی ہوئی ہیں۔ عورت اب بھی بری طرح سماجی استبداد اور بے انصافیوں کی شکار ہے۔ جس طرح اور دوسرے دبے کچلے ہوئے طبقات ہیں عورت بھی ان میں سے ایک ہے سماج میں صدیوں کی تاریخ میں پورے کرۂ ارض پر بشمول ہندوستان اور پاکستان کے معاشروں نے، phallocentric تہذیبوں نے یعنی تمام رویوں، فلسفوں ادب اور فنون لطیفہ میں جو مرد کی سوچ نے قایم کئے ہیں۔ ان میں کہیں نہ کہیں عورت آپریشن کا شکار رہی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اپنے ادب میں تو اسے پیش کیا ہی ہے۔ ان کی ذاتی زندگی اس جنگ کی نمایاں مثال ہے۔ ترقی پسندوں نے جو کیا تھا اس کے بارے میں اشارہ ہو گیا لیکن جدیدیت نے بھی کچھ کم نہیں کیا۔ عینی آپا نے یہ بھی سوال اٹھایا کہ شروع میں ذرا سا سرسری سا کہ مابعد جدیدیت ہم جس چیز کو کہہ رہے ہیں ہم مغرب کی کسی ایجنڈے کو مقلدانہ اپنانے کے حق میں نہیں ہیں۔

ہم اس حق میں ہیں کہ جدیدیت کی ideology جو ذات اساس تھی لایعنیت کے فلسفے پر مبنی تھی۔ اسی لئے حد درجہ داخلیت کا شکار بھی تھی اور alienation بے گانگی۔ اور تنہائی کے ایجنڈے سے عبارت بھی۔ دنیا بھر کے ادب میں اس کا زور ٹوٹنے کے بعد جو نئی سوچ پیدا ہوئی ہے اس کو ہم جدیدیت کے بعد کی سوچ کہتے ہیں۔ یعنی مابعد جدیدیت کی سوچ کہتے ہیں۔ اور آپ کسی بقراطیت کا شکار نہ بھی ہوں تو کوئی اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ تاریخی اعتبار سے جس دور میں ہم سانس لے رہے ہیں بشمول قرۃ العین حیدر کے، بشمول جیلانی بانو کے، ایک نیا ڈسکورس جدیدیت کے بعد بننا شروع ہو گیا ہے۔ جو مسائل oriented ہیں۔ دنیا بھر میں اس بدلے ہوئے محاورے کو تسلیم کیا جا چکا ہے۔ خود ہندوستان کی بہت سی دوسری زبانیں اب ہم سے آگے نکل چکی ہیں۔ مابعد جدید عہد کی تخصیص کو بھی مان چکی ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے بہت صحیح فرمایا کہ اردو زبان کسی زمانے میں ہندوستان میں سب سے آگے تھی۔ ہراول دستے میں تھی۔ دانش کے عروج پر تھی۔ ہم بنگالی سے

کبھی پیچھے نہیں تھے۔ بہت سی دوسری زبانوں سے ہم ہمیشہ آگے رہے لیکن پچھلے پندرہ بیس برسوں میں خواتین کے ادب پر جو توجہ ہوئی ہے۔اور جو دنیا کا ڈسکورس قایم ہوا ہے۔ عورت کے سنگھرش، عورت کے حقوق عورت کے مسائل اور عورت کی حسیت کے بارے میں ہم اردو والے، آپ نے بہت صحیح کہا کافی پچھڑے ہوئے ہیں۔

ہم ابھی بیدار ہو رہے ہیں اس ضمن میں کنّو زبان اور اس کا ادب سب سے آگے ہے۔ ملیالم جہاں سونی صد خواندگی ہے وہ بھی ہم سے بہت آگے ہے۔ بنگالی، ہندی، گجراتی، پنجابی، مراٹھی، وغیرہ زبانوں میں نیا ڈسکورس feminism کے نام سے شروع ہو چکا ہے۔ ترقی پسندوں کی ایک باقیات الصالحات یہ بھی تھی کہ عورتوں کا ادب مردوں سے الگ نہیں اس بات پر زاہدہ زیدی اور ساجدہ زیدی بھی اصرار کرتی ہیں۔ جیلانی بانو نے تو ہلکا سا اشارہ کیا کہ اگر عورت کا ادب علیحدہ ہے تو ایک سیمنار مردوں کے ادب پر بھی ہونا چاہیے۔

نہایت ادب کے ساتھ آپ سے عرض کرتا ہوں کہ ادب تو ادب ہوتا ہے بے شک اور جو ادب کے تقاضے ہیں ادب کی فنی قدریں ہیں ادب کے حسن کے مسائل ہیں اور ان سے جس طرح عورت لکھنے والیاں نبرد آزما ہوں گی مرد لکھنے والے بھی اسی طرح نبرد آزما ہوں گے۔ لیکن کیا یہ حقیقت نہیں کہ عورت کا predicament اور دنیا کے معاشرے بشمول ہندوستانی معاشرے کے اور ہمارے اردو والوں کے معاشرے کے اگر یہ سب ایک ہی ہیں تو آج دنیا بھر میں عورت احتجاج پر کیوں آمادہ ہے؟ وہ کس بے انصافی کے خلاف آواز اٹھا رہی ہے۔ وہ ہمیشہ receiving end پر رہی ہے۔ ایک تذکرہ ہے اردو میں، تذکرۂ نازنینان، تنویر احمد علوی صاحب یہاں تشریف رکھتے ہیں جن کی تذکروں پر نظر ہے۔ اس میں ۱۹ ویں صدی تک کی خواتین شعراء کا ذکر ہے۔ ان میں ایک کا نام تو آپ بخوبی جانتے ہیں دکن سے مہ لقا بائی چندا ان خواتین شعراء کا آج تک ہمارے تنقیدی ڈسکورس میں کوئی جائزہ نہیں ہے۔ حالؔی کا مقدمہ شعر و شاعری پڑھ جایئے کسی ایک عورت کا کوئی شعر نہیں ملے گا۔ کیا آب حیات میں کسی عورت کا شعر ہے؟ خاتون کو خدا نے وہی sensibility دی ہے۔ جو مرد کو میسر ہے۔ ایک تو ہم نے اسے تعلیم سے دور رکھا پھر ہم نے تخلیق سے دور رکھا۔ جب کسی نے کچھ تخلیق کیا اس کا ہم نے نوٹس نہیں لیا۔ ہم نوٹس لیں یا نہ لیں وہ زمانہ بھی آئے گا جب ساری دنیا نوٹس لے گی تو پھر آپ کو بھی بیدار ہونا پڑے گا۔ یہ تین دن کا سیمینار اس راہ میں ایک قدم ہے اور جدیدیت کے بعد کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے کیوں کہ اس سے پہلے اس طرح کی سوچ نہ تو ترقی پسند تحریک کے پاس ہے اور نہ تو جدیدیت والوں کے پاس۔ اب میں

آپ کو چند لمحوں کے لیے بتانا چاہتا ہوں کہ ہندوستان میں ایک بہت اچھی دو جلدوں پر مشتمل Anthology چھپی ہے جس کو سوزی تھارو نے مرتب کیا ہے اس کا نام ہے Women's writing in India۔ میں چاہوں گا کہ وہ لوگ جو اس ڈسکورس میں شریک ہیں وہ اس کتاب کا ضرور مطالعہ کریں جو کچھ مدھو کشور لکھ رہی ہیں۔ جو کچھ مینا کشی مکر جی نے لکھا ہے جس چیز کو ہندی والے و مرش کہہ رہے ہیں اور ہم ڈسکورس کہتے ہیں۔ نیا ڈسکورس دراصل empowerment of women کے بڑے مسئلے کا حصہ ہے۔ اتنی بیداری تو ہندوستان میں پیدا ہو گئی ہے اور اردو کو اس میں شریک ہونا ہے۔

آج جمہوری سطح پر پنچایت ضلعی سطح سے لے کر اسمبلی اور پارلیامنٹ کی سطح تک ہر جگہ خواتین کی نمائندگی کے لیے آواز اٹھ رہی ہے۔ اس معاملے میں گاندھی جی بہت آگے تھے۔ افسوس کہ گاندھی جی وظیفۂ لب تو ہیں لیکن ان کی بہت سی تعلیمات اور تلقینات محض طاق نسیاں کی زینت بن کر رہ گئیں۔ انہیں ہم احترام سے دیکھتے ہیں عمل نہیں کرتے۔ ان کے ہندوستانی کے تصور پر عمل نہیں کرتے۔ تحریک آزادی میں جتنی خواتین شریک تھیں۔ اتنی خواتین تحریک آزادی کے ہراول دستے میں کہیں شریک نہ تھیں۔ جواہر لال نہرو کے زمانے سے اب تک نمائندگی بہت کم ہے۔ ۳۰ فی صد کا مطالبہ کیا جا رہا ہے لیکن جتنی نمائندگی ہماری لوک سبھا اور راجیہ سبھا میں رہی ہے باوجود اس کے کہ ہمارا سماج ایک طرح سے back ward سماج یا ترقی پذیر سماج کہلاتا ہے۔ اتنی نمائندگی تو امریکہ کے senate میں بھی نہیں ہے۔ آپ چاہیں تو اعداد و شمار کا مقابلہ کر سکتے ہیں۔ اور یہ جو بڑا ایجنڈا ہے gendre politics کا اس کے تحت کچھ اصطلاحیں ہیں جو ان تین دنوں میں بار بار استعمال ہوں گی ان کے implications میں۔ ان کی جو گہرائیاں ہیں ان کی جو معنیاتی چھوٹ پڑتی ہے سماجی مسائل پر تہذیبی مسائل پر کلچر کے مسائل پر گھریلو مسائل پر اور شعر و ادب کے مسائل پر وہ بھی آپ کی نگاہ میں رہیں۔ empowerment ،gender politics of women، phellocentrism اور feminist discourse جیسی اصطلاحات اب عام ہو چلی ہیں۔

ہندوستان میں اس وقت کے تین یا چار بڑے مسئلے ہیں۔ ان میں سے ایک بڑا مسئلہ gender politics کا ہے جو fore ground ہو چکا ہے۔ دوسرا بڑا مسئلہ ہے۔ Fascism کا اس وقت ملک جس طرح کی تہذیب سازی کی طرف مائل ہے اصلاً یہ المیہ ہے تہذیبی اقدار کا۔ جو عینی آپا کا سب سے بڑا موضوع اور تھیم رہا ہے۔ تاریخ کے کروٹ لینے سے

بٹوارے کے بعد جو کرائسس آیا ہے۔ اب وہ اس پر منتج ہو رہا ہے اور یہ سماج جو ہمیشہ اپنی diversity پر فخر کرتا رہا ہے کہ کثرت میں وحدت ہماری پہچان ہے اور وحدت استوار ہوتی ہے کثرت کے رشتوں سے۔ ہمارے یہاں علاقائی کثرت ہے مذہبی اور تہذیبی کثرت ہے۔ رسم ورواج کی رنگا رنگی ہے۔ اس سب کو ختم کرنا ایک فاششٹ ایجنڈے کے ذریعے اور صرف اکثریت کے ایجنڈے پر اصرار کر کے ایک ایسے بھارت یا ہندوستان یا ہندوستانی تہذیب کا تصور کرنا جس میں کوئی Hetrogenatic نہ ہو جس میں کوئی رنگا رنگی اور تکثیریت نہ ہو میرے نزدیک یہ بہت بڑا کلچر اور Political Studies کا مسئلہ ہے۔ Gender Politics اس سے الگ نہیں۔ اس سنگھرش کے ساتھ آج خواتین بھی شریک ہیں۔

تیسرا بہت بڑا issue ان چار پانچ Issues کے Contex میں وہ ہے Cast Politics باوجود ہمارے آئین کے، باوجود گاندھی جی کے فرمودات کے، باوجود untouchability چھوت چھات کو غیر قانونی قرار دینے کے، پچاس برس پر نظر ڈالئے سارا Political Play ہمارے یہاں Cast Base ہے اور اس میں کتنے طبقے جو دبے کچلے اور پسے ہوئے تھے برہمنیت کا شکار تھے اور ہیں۔ اس ملک میں پچاس برسوں میں ایک نیا مڈل کلاس ابھر کر سامنے آیا ہے۔ نئی علاقائی سیاست ابھر کر سامنے آئی ہے۔ اب صرف مرد کا ضمیر رہ گیا ہے پورے ملک میں چھوٹی چھوٹی علاقائی پارٹیاں صوبوں کے اقتدار پر قبضہ کر چکی ہیں اتنی بڑی تبدیلی آ گئی ہے۔ قومی کانگریس پارٹی جو اس ملک کی سب سے بڑی سیاسی تنظیم تھی سکڑ گئی، ٹوٹ گئی۔ ممکن ہے آئندہ دس بیس پچیس برسوں میں کچھ چھوٹی چھوٹی پارٹیاں ہی مرکز کو سہارا دے کر چلائیں مرکز کی طرح uepper caste بھی چیلنج ہو چکی ہے۔ جس طرح سماج میں Gender Politics کی وجہ سے مرد کا غلبہ چیلنج ہو چکا تھا۔ کوئی مانے یا مانے ایک چوتھا Political Discourse اور بھی ہے وہ ہے۔ Nucleare آلودگی سے بچنے کا یہ دنیا کے بڑے ایجنڈے کا حصہ ہے Nuclear آلودگی امن کا مسئلہ پڑوسیوں سے رفاقت دوستی گفتگو کے ذریعے مذاکرات کے ذریعے امن قایم کرنے کا مسئلہ اور ماحولیاتی آلودگی یہ تمام چیزیں ایک دوسرے سے جڑی ہوئی ہیں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ آخری بات یہ کہ ہمارے ملک میں وحدانی ڈھانچہ اختیار کرنے کے بعد جو قبائلی اور نسلی طور پر نظر انداز کیے ہوئے علاقے تھے۔ اس مسئلے کے علاوہ پنچایت کا مسئلہ، کشمیریت کا مسئلہ، الفا کا مسئلہ اتنا ہی نہیں پورے جنوبی ہندوستان سے یہ آواز بار بار اٹھتی ہے کہ ہماری دراوڑ تہذیب الگ ہے۔ اسکا تحفظ ہونا چاہیے یہ ساری چیزیں اور پھر اردو کا

مسئلہ جسے ایک مذہبی اور لسانی اقلیت سے جوڑ دیا گیا ہے۔

اقلیتوں کے مسائل فرقہ واریت کے مسائل یہ اس بڑے تہذیبی سماجی اور قومی کرہ ارض کے مسائل ہیں جسے ہندوستان کہتے ہیں۔ یہ پانچ چیزیں جو میں نے آپ کے سامنے رکھیں ان پانچوں میں سے ان میں سے چاہے **Caste Politics** ہو وہ چاہے **Communal Politics** ہو۔ یا آلودگی کا مسئلہ ہو ان پانچوں ایجنڈوں میں **Empowerment of Women** کا مسئلہ ابھی اتنا ہی اہم ہے۔ اس بارے میں آپ دوسری زبانوں کے رسائل اٹھا کر دیکھیں گویا یہ ادب کے اندر تو ادبی مسئلہ ہے **Creative** مسئلہ ہے۔ شاعری کا مسئلہ فکشن کا مسئلہ ہے۔ کردار سازی کا مسئلہ ہے عورت کی حیثیت کے نقطۂ نظر سے عورت کی مظلومیت کو بے نقاب کرنے اور قارئین کو اس کی طرف متوجہ کرنے سے عبارت ہے۔ عورت کے ساتھ بے انصافی ہوتی رہی ہے۔ ادب کے اندر یہ سب مسئلے ادبی ہیں لیکن در اصل **Empowerment of Women** کا مسئلہ بڑے **Political** مسائل میں سے ایک ہے۔ نہ صرف ہندوستان میں بلکہ تمام دنیا میں **Feminism** کی جو عالمی دانشورانہ تحریک ہے اس میں بعض بہت ہی ذہین اور طباع مفکرین بھی شامل ہیں جولیا کرسیٹوا بھی ہیں اور الین شووالٹر بھی اور کیٹ ملیٹ بھی اور باربرا جانسن بھی ان سب کا ادب ہندوستان میں پڑھا جارہا ہے۔ اس کے اثرات ہمارے یہاں کے **Feminism** پر مرتب ہو رہے ہیں۔ مثال کے طور پر **Marxist Feminism, Libral Feminism, Lesbian Feminism, The French Feminism, The American Feminism** لیکن خواتین و حضرات ہم کو ان میں سے کسی سہارے کی ضرورت نہیں ہے۔ اس بیداری میں تو ہم پہلے سے شریک ہیں مغرب کے کسی ایجنڈے سے آپ **Methodology** تو لے سکتے ہیں لیکن ہمارے مسائل ہمارے مسائل ہیں اور خود ہماری روایت میں اتنا کچھ ہے کہ کسی نقالی کی ہمیں ضرورت ہی نہیں ہے۔

اگر آپ اس نقطہ نظر سے دیکھنا چاہیں تو ہمارے مسائل مغرب کے مسائل سے ہٹ کر ہیں ہمارے مخلوط معاشرے میں یا اردو کا جو **Ethos** ہے جسے ہند اسلامی کا نام دیا گیا ہے ان میں کسی کا کوئی تعلق جولیا کرسیٹوا یا کرس میلٹ سے نہیں ہے۔ میں صرف تین مثالیں دوں گا۔ اردو کے سارے ادب کو اردو غزل کی روایت کو اردو مثنویوں کے سرمائے کو داستانوں کے سرمائے کو یہ عہد دوبارہ دیکھے **Deconstruct** کر کے دیکھیں۔ عورت کی مظلومیت اور عورت کی حیثیت کے نقطۂ نظر سے آپ خود اردو میں اپنی تھیوری وضع کر سکتے ہیں آنے والے دس بیس سال میں ایک نئی

معنیاتی قوس قزح آپ کے سامنے ہوگی لیکن ہندوستانی ادب میں جو دو یا تین بڑے نام سامنے آتے ہیں جنہوں نے اس زمانے میں جس زمانے میں مغرب کے Feminism کی کوئی گونج چودہویں صدی پندرہویں صدی سولہویں صدی میں نہیں تھی اسی عہد میں کنڑ زبان میں ایک ان پڑھ عورت ہے اکا مہادیوی کے یہاں عورت کی آواز سنگھرش ہے جو اپنی جسمانی اور روحانی شخصیت کو منوانا چاہتی ہے۔ کشمیری کی طرف دیکھیں للا عارفہ جن کو پیار سے للا بھی کہتے ہیں یا للیشوری بھی کہتے ہیں ان کا ادب پڑھیے اور دیکھیے کہ عورت کی اپنی آواز، اپنی نسائیت عورت کی اپنی sensibility اپنی شخصیت، اپنے تشخص پر اصرار اپنی آواز کے genuine ہونے پر جو اصرار ہے وہ کم شدت آمیز نہیں ہے۔ مثال کے طور پر آپ مہجور کی شاعری کو پڑھیں۔ کشمیر میں بہت سے فارسی شعراء ہوئے ہیں مثال کے طور پر ولی کاشمیری کو پڑھیں زمین آسمان کا فرق ملے گا۔ میرا بائی کو دیکھیں۔ میرا بائی کے ساتھ کیا بے انصافی نہیں ہوئی۔ ہندی تاریخوں نے انہیں حاشیہ میں چھوڑ دیا۔ جیسا کہ ابھی عینی آپا فرما رہی تھیں حجاب امتیاز علی تاج کے کارنامے ملاحظہ فرمائیں۔ اردو والوں نے سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی انہیں اٹھا کے کنارے رکھ دیا۔ میرا بائی کو چار سو برس تک ہندی کی تاریخ نے کنارے رکھا Thanks to Madhu Kishwar چند دوسرے اسکالرز جنہوں نے ان کو ان کا اصل مقام عطا کیا۔ ہمارے ادبیات میں یہ چیزیں روشنی کا مینار ہیں ہمارے عہد تک آتے آتے یا آزادی کے بعد کے ادب تک آتے آتے امریتا پریتم اور خود ہمارے یہاں عصمت چغتائی نے ایک ایک گرہ کھول کر رکھ دی۔

ابھی کتھا والوں نے عصمت چغتائی پر ایک کتاب چھاپی ہے۔ اردو والوں کو چاہیے اس کتاب کو دیکھیں پڑھیں اور اس بات پر خاص طور پر سے توجہ دیں کہ دوسری زبان والے ہمارے ادیبوں کی تخلیقات کو اس نئے نقطۂ نظر سے کیوں دیکھ رہے ہیں اور کس طرح دیکھ رہے ہیں۔ اور کیا نئی معنویت پیدا ہو رہی ہے کملا داس جو ملیالم میں بھی لکھتی ہیں اور انگریزی میں بھی۔ ہندی میں کرشنا سوبتی، بنگالی میں مہاشویتا دیوی پر غور کریں اور مہاشویتا دیوی پر جو کام تری چکرورتی استوا نے کیا وہ بھی غور طلب ہے۔ ایک ان کی کہانی ہے ہندوستان کا مرکزی کردار ہے جسودا۔ جو ایک قبائلی عورت ہے وہ کہتی ہے کہ قبائلی عورت جس طرح سے Marginalised ہے۔ اور مظلومیت کا شکار ہے اور گھر میں سماج میں نظر انداز کی جاتی رہی ہے۔ اور اس کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ وہی آزاد ہندوستان کی روح ہے۔ ہم ہندوستان کے ہاتھ سے کھاتے ہیں۔ ہندوستان سے لیتے ہیں۔ لیکن جسودا کو کچھ دیتے نہیں وہ مسلسل استحصال کا شکار ہے اور غربت میں سنگھرش کرتے کرتے ایڑیاں

رگڑتے رگڑتے جو اپنی جان دیتی ہے۔ مہابھارت کے زمانے سے دروپدی کا کردار، اور دروپدی کو گیاتری چکرورتی اسپیوا، سوزی تھارو، مینا کشی مکرجی نے ایک نیا روپ دیا ایک نئی معنویت دی۔ اس سے ہمارے یہاں کے جو مسائل ہیں ان کو جوڑ کر دیکھنے کی ضرورت ہے ہمیں مغرب کے تھیورسٹ سے اپنی آگہی میں تو اضافہ کرنا چاہیے لیکن آنکھیں بند کر کے کسی سے کچھ لینے کی ضرورت نہیں ہے۔ اندھی تقلید سے کچھ حاصل نہیں ہوگا ہمیں چاہیے کہ اپنے **Issues** کو ہم **Examine** کریں۔ ان پر بحث کریں ان کی معنویت اور عدم معنویت پر غور کریں اور یہ بھی دیکھیں کہ خود ہماری روایت میں عورت کی آواز شامل رہی ہے کہ نہیں اور اگر رہی ہے تو آج کی عورت کے جو مسائل ہیں اور جس طرح وہ سماج سے اپنا مساوی حق مانگ رہی ہے وہ آواز قدیم کی آواز سے جڑ جاتی ہے یا نہیں۔

آخر میں یہی توجہ دلانا چاہوں گا کہ ہمارے یہاں سب سے حاوی صنف غزل ہے اور غزل میں جو معشوق کا کردار ہے وہ جفا کار اور بے وفا ہے، جفا پیشہ ہے ہر جائی ہے کوئی **Negative** ترکیب یا اصطلاح ایسی نہیں جس کا اطلاق اس پر نہ ہو سکے۔ یقین نہ آئے تو مقدمۂ شعر و شاعری پڑھ لیجئے آب حیات پڑھ لیجئے یا رشید صاحب کے مضامین پڑھ لیجئے منفی طور پر ہی اردو غزل میں محبوب کے کردار کی تصویر کشی کی جاتی ہے۔ کیا اس کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے۔ مثال کے طور پر اب تو ہم زبان کے بارے میں جانتے ہیں کہ لفظ اپنی آواز میں جو کہتا ہے سو کہتا ہے لیکن زبان اپنی خاموشیوں سے وہ بھی کہتی ہے جس کو دبا دیا گیا، ہے جس کو نہیں کہا گیا غزل ہی میں ایسی مثالیں بھی ہیں۔ مثال کے طور پر کہیں کہیں ایک زندہ عورت کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لے کر چھوڑ دیئے
بھولے اس کے قول و قسم کو ہائے خیال خام کیا

کہیں تو وہ محبوب ہے جو چکما دے جاتا ہے وعدہ کرتا ہے اور وعدے کو پورا نہیں کرتا غالب کیوں کہتے ہیں۔

کبھی نیکی بھی اس کے جی میں گر آجائے ہے مجھ سے
جفائیں اپنی کر کے آپ شرمائے جائے ہے مجھ سے

اس قسم کی اور بہت سی مثالوں سے داغ کی پوری شاعری بھری پڑی ہے۔

خاطر سے یا لحاظ سے میں مان تو گیا
جھوٹی قسم سے آپ کا ایمان تو گیا

یا

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

کیا اس میں زندگی کے آثار دکھائی نہیں دیتے۔ کیا آپ کو وہ نسائی آواز سنائی نہیں دیتی جو انکار کر رہی ہے۔ غزل میں اس کا انکار ہی سب سے بڑا Theme ہے مدھوکشور اور سوزی تھا رو نے یہ بات لکھی ہے اور میرے ذہن میں ہے کہ عورت کی Negativity یا انکار ہی عورت کی سب سے بڑی طاقت ہے۔ عورت کے کردار کی پہلی پہچان اور عورت کے تشخص کی ابتداء ہی 'نا' سے ہوتی ہے۔ ہمارے یہاں پوری غزل کو آپ پڑھیے اور یہ دیکھئے کہ یہ stereo type کردار کس طرح بنا اگر یہ کردار ہی جھوٹا ہوتا تو پھر آپ کو متاثر ہی نہیں کرتا ساری غزل جھوٹی دکھائی دیتی لیکن اس کردار کو Deconstruct کیجئے کہ اس کے پردے سے آپ کی ہمارے معاشرے کی عورت جھانکتی ہے جس کے بارے میں میر نے کہا تھا۔

گوند کے گویا گل کی پتی کیا ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

یہ بھی ہماری شاعری ہے اس نظر سے دوستو! دوبارہ غزل کو دیکھنے کی ضرورت ہے۔ غزل کے محبوب کو تو دیکھنے کی ضرورت ہے ہی دوسرے بھی لکھیں گے مجھے وقت ملا تو خود میں لکھوں گا۔ مثنوی کے کرداروں کو دوبارہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔ زہر عشق کو دوبارہ دیکھئے۔ گلزار نسیم سحر البیان اور داستانوں کا مطالعہ کریں۔ خاص طور سے فسانہ عجائب کا اور گلزار نسیم میں جو قصہ ہے گل بکاولی کا اس میں تو ہندوستانی عناصر ہیں اور یہ سارا ادب آپ دوبارہ دیکھیں Deconstruct کریں تو نہ صرف ہمارے ادب کی ایک نئی معنویت سامنے آئے گی بلکہ ہمارے ادب کی ایک نئی جہت بھی سامنے آئے گی۔

آخری بات آپ نے بہت صحیح نشاندہی کی کہ اب کون خواتین ہیں جو لکھ رہی ہیں ہندوستان پاکستان میں نوجوان خواتین کی نسل میں کون سی نئی آوازیں ہیں دیکھئے عینی آپا میں ہوں جیلانی بانو میں ہمارے بعد کی نسل کے عتیق اللہ ہیں ہم لوگوں کا تو اب ایک جنریشن گیپ بھی ہے اب ضرورت ہے کہ نئے نقاد خواتین کی اس شاعری اور اس فکشن کی طرف بالخصوص توجہ دیں جو ادھر دس برسوں میں لکھا گیا ہے۔ قرۃ العین حیدر تو بہت بڑا اور گراں قدر نام ہے رشید جہاں۔ عصمت چغتائی۔ جیلانی بانو اور خالدہ اصغر پر بھی کتنا لکھا گیا ہے۔ صالحہ عابد حسین کے چار پانچ Major ناول ہیں اور دو سو افسانے نے ہونگے ان کو ہم نے اٹھا کے کنارے رکھ دیا۔ نذر سجاد حیدر

یلدرم کا کام کم اہم نہیں ہے اب اس کو بھی دوبارہ دیکھنے کی ضرورت ہے۔ شفیق فاطمہ شعریٰ پر غور نہیں کیا گیا کشور، فہمیدہ، پروین شاکر، عشرت پروین کے بعد یا ان کے پہلو بہ پہلو سارا شگفتہ پر کس نے توجہ کی، سارا شگفتہ کو اردو والوں نے فراموش کر دیا لیکن امرتیا پریتم کی شاعری کے جادو کو پڑھ لیا۔ سارا شگفتہ برابر Serialise ہو رہی ہیں اور دنیا بھر کے ادب میں سارا شگفتہ پڑھی جاتی ہیں۔ خود ہمارے صفوں میں شفیقہ فرحت بیٹھی ہیں شمیم بیٹھی ہیں۔ صغریٰ مہدی ہیں لیکن بعد کی نسل کا سوال ہے۔

عینی آپا نے ہی یہ سوال اٹھایا ہے میں کہوں گا آپ شبنم عشائی کو پڑھیے۔ ترنم ریاض کو پڑھیے۔ آپ رخسانہ جبیں کو پڑھیے۔ آپ عذرا پروین کو پڑھیے۔ آپ شہناز نبی کو پڑھیے آپ رفیعہ شبنم عابدی کو پڑھیے۔ آپ غزال ضیغم کو پڑھیے ایک خاموش سی عورت ہے افسانے بھی لکھتی ہے، نظمیں بھی لکھتی ہے آسام یا بہار کے کسی دور افتادہ گاؤں میں آشا پربھات ہے جو اردو شاعری کی ایک نئی آواز ہے۔ دوستو! ہماری کشت ابھی اتنی ویران نہیں ہوئی ہے:

ذرا نم ہو تو یہ مٹی بہت زرخیز ہے ساقی

بس یہ چند معروضات تھے آپ سب کا وقت میں نے کچھ زیادہ ہی لے لیا۔

تانیثیت............ایک تنقیدی تھیوری

جہاں تک سمجھ میں آتا ہے، تانیثیت ایک نیا فکری تصور ہے جو بیسویں صدی کے نصف کے بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں روز بروز اپنا دباؤ ڈالتا جا رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ اپنی احتجاجی صورتوں کو بھی واضح کرتا جاتا ہے۔ احتجاج ان معنوں میں کہ مرد کی بنائی ہوئی اس سوسائٹی میں نہ صرف یہ کہ عورتوں کو زندگی میں مواقع کم فراہم کئے جاتے ہیں بلکہ زندگی کی ارتقائی پیش قدمیوں میں عورت کو یا تو پیچھے ڈھکیل دیا جاتا ہے یا اس کی کوششوں کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ ادب میں بھی اسے کئی طرح سے نظر انداز ignore کیا جاتا ہے۔ اس کی تخلیقات کو نہ صرف یہ کہ اہمیت کم دی جاتی ہے بلکہ ان تخلیقات کی تفہیم یا تعبیر، مرد اساس سوسائٹی اپنے زاویے سے کرتی رہی ہے جس میں عورتوں کی نفسیات، برتاؤ behaviour اور ان کے اپنے سوچنے کے طریقوں کو کسی مطالعے میں شامل نہ کر کے سب کچھ مرد اساس سوسائٹی اپنی طرح سے پیش کرتی رہی ہے جس کے باعث زندگی اور ادب دونوں کے اظہار، مطالعے اور پیشکش سب میں عورت ایک مسخ شدہ جنس commodity بنتی ہے۔ یہ احتجاج یہاں تک بڑھا کہ ایک امریکی مصنفہ ڈوروتھی پارکرنے اپنی کتاب: Modren Women:The Lost Sex میں یہاں تک کہا کہ ہمیں عورت کہنے کے بجائے صرف انسان کہا جائے اس پر تفصیلی بحث سیموں دی بوار نے اپنی کتاب Second Sex میں کی ہے۔ کہیں کہیں بہت سے دلچسپ واقعات بھی طنزیہ انداز میں پیش کئے ہیں۔ مثلاً ایک تانیثی تصور کی ادیبہ نے اس بات پر احتجاج کیا کہ اس کی تصویر عورت ادیبوں کے ساتھ نہ لگائی جائے بلکہ مرد ادیبوں کے مرقعے میں پیش کی جائے اور اس کام پر زور ڈالنے کے لئے اس ادیبہ نے اپنے شوہر کی خدمات حاصل کیں یعنی ایک مرد سے مدد لی۔ ایک جسمانی طور پر کمزور عورت ایک ڈرامہ کے شو میں ہونے والے ہنگامے میں اسٹیج پر چڑھ گئی اور ایک ملٹری کے نوجوان سے مکے بازی کے لئے اپنے بازوؤں کے مکدر بھانجنے لگی کہ وہ ملٹری کے نوجوان کو زیر کر سکتی ہے کہ وہ

بھی ایک انسان ہے۔ خیر، یہ سب تو محض لطف کی باتیں ہیں جو سیموں نے بیان کی ہیں۔ اصل بات سیموں نے یہ کہی کہ جہاد زندگی میں جو عورت ہر جگہ نا کارہ اور مردود کر کے پیچھے دھکیل دی جاتی ہے اور اسے زندگی کا ایک ایسا رخ دکھایا جاتا ہے کہ یہی تمہاری جگہ ہے اور یہیں تم کو اصلی خوشی مل سکتی ہے اور یہی تمہارا کام ہے۔ تو یہ طریقۂ کار غلط ہے۔ ہم اس بات کو نا منظور کرتے ہیں مردوں نے ''دوسروں'' (جسے سیموں نے 'other' کہا ہے) یعنی عورت کی آزادی چھین کر خود اپنی آزادی حاصل کی ہے اور پھر اس کے جواز تلاش کیے ہیں۔ اور اپنے اس استحصال پر ہیشگی کی مہر لگا کر عورت کو سڑنے گلنے stagnation کے لئے چھوڑ دیا ہے۔ اب اگر عورت اسے قبول کر لیتی ہے اور اس حیوانی جبر کے آگے سر جھکا دیتی ہے تو پھر اسے رہائی اور آزادی emancipation کبھی نہیں مل سکتی۔ اس کا وجود ہمیشہ 'آں سوئے' EN.SOI میں رہے گا یعنی حیوانی زندگی کی تذلیل اور مظالم برداشت کرنا اس کا مقسوم ہوگا۔ ایسی صورت میں محرومی frustration اور جبریہ ظلم کے سوا اسے اور کچھ نہیں مل سکتا۔ جو انسانی آزادی اور ہر موجود کو اپنے حق خود ارادیت سے محروم کرتا ہے۔ اور مردوں کا یہ برتاؤ عورت کی قسمت میں ہر طرف سے محرومی پیش کر کے چاہے وہ فکری ارتقا کی دنیا ہو یا علم و ادب میں تجربات یا تحریر و تقریر کی دنیا ہو عورت کو ایک خاص قسم کی نفسیاتی، معاشی اور سماجی منزل پر پہنچانے کا درپے ہوتا ہے۔ سیموں دی بوار نے اپنی گفتگو کو اس طرح سمیٹا ہے:

> ''آزاد عورت، ان باتوں سے چھٹکارا پا کر ہی وجود میں آئے گی،
> جو آرہی ہے۔ یہ بتانا تو مشکل ہے کہ اس کے تخیلات کی یہ دنیا
> مردوں سے کس قدر مختلف ہوگی۔۔۔ کتنا فرق عورت کی اس دنیا
> میں مرد کی دنیا سے ہوگا مگر عورت کی دنیا کا یہ فرق عورتوں کی ترقی
> کے امکانات کو روشن کرے گا۔ ایسے امکانات جنھیں مردوں نے
> دبا suppressed کردیا تھا اور انسانیت کے لئے وہ گم
> ہو چکے تھے۔ اب یہ بہترین اور مناسب موقع ہے کہ اس موقع سے
> فائدہ اٹھا کر اپنی بھلائی کی فکر کرے۔''[۱]

عجیب بات ہے کہ تانیثیت کی تحریک سب سے زیادہ زوردار تحریک بن کر فرانس ہی میں ابھری اور آج بھی سب سے زیادہ متحرک اور stimulating text فرانس ہی میں لکھے جارہے ہیں جس میں تمام طبقہ نسواں کے دانشور، ادب کے معلمین، فلسفے اور نفسیات کے تمام تانیثی مفکرین شامل ہیں، جن میں ژولیا کرستیوا، ایلی سیزو Hel'e Cixous ژاوئے گوتئے

اور خود سیموں Xaviere Gauthier اور ماریا آں توئی آ Maria Antonietta
دی بوار Simon de Beauvoir خاص ہیں۔ سیموں نے ہی اس تحریک کو علمی ادبی اور
تنقیدی بلندیوں پر پہنچادیا ہے۔ یہ تمام تانیثی ادیب خاصے انقلابی Radical ہیں اور مارکسی کلچر کو
انھوں نے اپنا قاعدہ یعنی base بنایا ہے۔ ان میں سے کچھ وہ ہیں جو مئی ۱۹۶۸ء کے تانیثی
''انقلاب'' revolution میں بھی کافی سرگرم تھے اور ان کے طور طریقے تقریباً منکرانہ اور ملحدانہ
رہے ہیں اور ہیں۔ یہاں اس جملے کا مطلب صرف امرِ واقعہ بیان کرنا ہے۔ کوئی یہ نہ سمجھے کہ اس جملے
سے راقم تانیثیت کے محرکین یا متبعین کے خلاف کسی طرح کی عصبیت کو ہوا دینا چاہتا ہے۔ ان تمام
تانیثی مصنفین نے مردوں اور ابھی تک کے تمام فنون لطیفہ ادبی مذہبی اور ہر طرح کے مروجہ طور
طریقوں کا انکار کیا ہے اور ان تمام اصولوں کو تخریبی اور محض سیاسی مانا ہے جو صنفِ نسواں کے خلاف
ایک طرح کی سازش میں ملوث رہے ہیں اور ہیں۔ انھوں نے اس پر بھی زور دیا ہے کہ
افلاطون، ارسطو، ہیگل، لیوی اسٹراس، سوسیئر، لاکاں، آلتھیو سے اور فرائڈ کو پھر سے پڑھنا
چاہئے اور ان تحریروں کے اپنے تجزیے (یعنی صنف نسواں کی کئے ہوئے تجزیئے) کر کے طبقۂ نسواں
کی حیثیت Status کا صحیح اندازہ لگانا اور قارئین کو صحیح صورت کا اندازہ کرانا چاہیئے کیوں کہ مرد
دانشوروں نے اس میں عورتوں کے خلاف تعصب اور نفرت شامل کر کے مسخ شدہ شکل میں ہمیشہ پیش
کیا ہے یا پھر طبقۂ نسواں کے مفاد میں فلسفہ اور منطق میں بین السطور جو کچھ کہا گیا ہے ان اہم باتوں
کو ان مرد دانشوروں نے ہمیشہ چھپایا ہے یا اسے کوئی اہمیت نہیں دی۔ نفسیاتی اصولوں اور تجزیوں
میں ان مرد دانشوروں نے عورتوں کی انا ان کے ذہنی رویوں، جذبات، فینٹیسی، زبان اور جسمانی برتاؤ
behaviour پسند و ناپسند سب کو نظر انداز کیا ہے۔ ادبی صورتوں، ادبی تحریکات یہاں تک کہ
ادبی تاریخوں میں بھی عورتوں کو کوئی حیثیت نہیں دی گئی۔ تانیثیت کی تحریک میں کچھ ایسی بھی سرگرم
کارکنان activists ہیں جیسے ژولیا کرستیوا جنھوں نے یہ بھی کہا کہ ٹیکسٹ کے نصابات بناتے
وقت شاید ہی کبھی خواتین شاعرات کو کورس میں رکھ کر پڑھایا جاتا ہو۔ ژاویئے گوتھیے نے تو یہاں تک
کہا کہ Is there a thing as women writing? اور پھر اس نے بحث کی
ہے کہ یہ مرد جو ہم عورتوں کو بہت سی ملازمتیں دے کر اپنے برابر لانے کا ڈھونگ رچا کرتے ہیں، یہ بھی
ان کے اپنے زاویہ نظر سے ہے۔ گویا ہماری اپنی الگ کوئی شناخت نہیں ہے بلکہ مردوں کے نقطہ نظر
سے اگر ہم ان کے برابر ہو گئے تو گویا طبقۂ نسواں کا ہر مسئلہ حل ہو گیا؟ یہی صورت ادب میں بھی
ہے۔ پھر اگر ہم مردوں کی طرح ناول اور افسانہ لکھنے لگیں اور شاعری بھی مردوں کی بنائی ہوئی زبان

محاورے، امیجری، علامتیں، زبان کے قواعد، زبان کے حسن وقبح، ممنوعات، مدح وذم سب کچھ مردوں کے ادبی نقطۂ نظر سے پیش کرنے لگ جائیں تو گویا ہمیں برابری مل گئی۔ تو یہ کیا بات ہوئی؟ کچھ نے یہ بات بھی کی ہے کہ ہارڈی، جوائس، مام، کانریڈ، میل ول اور ہمنگ وے پر جس طرح کے تنقیدی محاکمے کئے گئے ہیں اسی طرح سے جارج ایلیٹ، ایملی، اور شارلٹ برانٹی جیسی خواتین ادیبوں پر کہاں کچھ لکھا گیا ہے؟ تانیثی activists کی یہ باتیں سب کچھ سچ ہیں۔ ادھر مارگرٹ ایٹ وڈ Margret Atwood کا ایک معرکہ آرا ناول (اور بھی نئے اہم ناول ہوں گے) دی بلانڈ اسے سن The Bland Assassin خاصا تانیثی ناول ہے مگر سوا ٹائمس لٹریری سپلیمنٹ میں ریویو کے راقم نے کہیں اس ناول پر کوئی تنقیدی محاکمہ نہیں دیکھا پھر ایملی ڈکنسن، ڈوروتھی ورڈ سورتھ، ایڈمتھ سٹویل، سلویا پلاتھ اور اس کے دلچسپ شعری سرمایے کلوسس، ایریل Ariel اور ونٹر ٹری Winter Tree کو وہ اعتبار اور اہمیت کہاں ملی جو خود سلویا پلاتھ کے شوہر، ٹڈ ہیوز Ted Hughes کو ملی یا آڈن اسپنڈر، ٹی ایس ایلیٹ اور ان سے بھی پہلے کے شعرا بائرن، شیلی اور کیٹس وغیرہ کو ملی۔ اسی سے ادب میں بھی مرد کی جارحیت Male Shauvinism کا اندازہ ہوتا ہے۔ جاتھن کلر نے اپنی کتاب آن دی کنسٹرکشن کے ایک باب ریڈنگ ایز اے وومین Reading As a Woman میں تانیثیت کے ہوا خواہوں کی طرف سے بہت سی مزے مزے کی باتیں اٹھائی ہیں۔ مثلاً یہ کہ تامس ہارڈی نے اپنی کتاب 'میئر آف کیسٹر برج' میں جہاں میخائل ہنچر ڈ اپنی بیوی اور چھوٹی بچی کو ایک ملاح کے ہاتھوں پانچ گنی میں فروخت کر دیتا ہے تو اس سین کو پڑھتے وقت مرد قاری اور عورت قاری کے تاثرات الگ الگ ہو سکتے ہیں۔ مرد شاید اس میں ترحم ملا لطف حاصل کریں مگر ایک عورت قاری یہ سین پڑھ کر لرز جائے گی اور عورتوں کی بے بسی پر آنسو بہائے گی۔ اسے غلاموں اور کنیزوں کے نیلام کے دن یاد آئیں گے اور پھر مردوں سے انتقام لینے کا جذبہ بھی بیدار ہوگا۔ ہارڈی یا میئر آف کیسٹر برج پر تنقید کرتے وقت کیا کسی مرد ناقد نے عورت کے جذبات، نفسیات اور اس فروخت ہوتی ہوئی عورت اور اس کی بچی کے جذبات اور تاثرات کا کبھی جائزہ پیش کیا ہے؟ ہارڈی کی کوئی خاتون قاری اور عورت ناقد اگر اس طرح کا تجزیہ کرتی ہے تو یہ تانیثی تنقید میں مردوں کی تنقید سے ایک الگ زاویۂ نظر بھی ہوگا اور حقیقی تانیثی تنقید بھی۔ اس موقع پر فروخت ہونے والی عورت سوزن ہنچر ڈ کے احساسات اس کے کرب اور بے چارگی کو ایک عورت ہی محسوس کر سکتی ہے۔ اس طرح ہارڈی کے اس ناول کا سارا کھیل ایک مرد کے قلم سے مردانہ پیشکش اور احساس کی ایسی دستاویز ہے جس میں عورت ایک مجبور شے

commodity بن کر رہ جاتی ہے اور ناول مسز آف کیسٹر برج ایک مردانہ تخیل سے مردوں کو بہلانے والی تحریر بن جاتا ہے۔ تانیثی تنقید میں اسی لئے عورت کے نقطہ نظر اور محسوسات کو ابھارنے کی فکر کی جاتی ہے۔ مرد، ایک جوان لڑکی کو دیکھ کے اس کے حسن و شباب کا تذکرہ تو کرتا ہے مگر مرد نوجوانوں کے ذریعے دیکھی جانے والی لڑکی پر اس وقت کیا گزر رہی ہوتی ہے وہ کیا سوچ رہی ہوتی ہے یا کیا سوچ سکتی ہے اس کا اندازہ مرد کو کبھی نہیں ہوسکتا۔ وہ لڑکی کی نفسیاتی الجھنوں کو اپنے بنائے ہوئے جنسی جذبوں یا جمالیاتی طریقوں اور اصولوں کے مطابق ہی پیش کرے گا۔ اس کا ایک نمونہ ہندوستانی سماج میں لڑکیوں کی شادیوں کے طے ہوتے وقت لڑکوں کی منظوری اور نامنظوری میں بہت واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ تانیثی تنقید کو اس پر سخت اعتراض ہے وہ چاہتی ہے کہ عورت کا ہر طرح کا مطالعہ عورت کی نظر سے کیا جائے تب دونوں مطالعوں کی اہمیت اور حیثیت کا صحیح اور متوازن اندازہ تنقید کو ہوگا۔ یہی نہیں، تانیثی تنقید کا اس پر بھی اصرار ہے کہ عورت ناقد کے نسوانی ڈھنگ کے مطالعے زیادہ منطقی، متوازن اور کم از کم تنقید میں غیر جذباتی ہوتے ہیں۔ پھر وہ عورت کے تمام ہیجانات، جسمانی عمل اور تحرک کو بہتر تجزیوں کے ساتھ پیش کرے گی جب کہ مرد ناقدین ان تمام صورتوں کی روایتی اور اوپری سطح تک ہی پہنچ سکتے ہیں اور انھیں مسخ بھی کردیتے ہیں۔ اس میں عورتوں کے خلاف ایک عصبیت بھی ہوتی ہے ادبی رقابت کا جذبہ بھی اور ایک مردانہ تفاخر male superiority کا دعویٰ بھی کام کرتا رہتا ہے۔ بات بہت بامحل تو نہیں مگر اس موقعے پر بیان کرنے کو جی چاہتا ہے۔ غالباً ۱۹۸۰ء میں لکھنؤ ٹی وی پر ایک مباحثے کے لئے سردار جعفری، عصمت چغتائی اور راقم حاضر تھا۔ مباحثہ اردو ناول کی نئی صورتوں پر تھا۔ ہم باہر نکلے تو لاؤنج میں فراق صاحب بیٹھے مل گئے۔ ہم سب ان کے گرد بیٹھ گئے۔ عصمت چغتائی نے فراق صاحب سے مردوں کی ناانصافی پر کچھ بات نکالی اور پھر بات Feminism تک جا پہنچی۔ عصمت نے کہا کہ آخر کون سا ایسا کام ہے جو عورت نہیں کرسکتی۔ فراق صاحب بے باکی سے بولے "عورت سب کچھ کرسکتی ہے مگر بچے نہیں پیدا کرسکتی"۔ عصمت نے ترکی بہ ترکی جواب دیا کہ "مرد بھی تو یہ کام اکیلے نہیں کرسکتا۔ اس میں وجہ افتخار کیا ہے؟" اور پھر بات رفت و گذشت ہوگئی۔ اس موقع پر یہ بات محض مردانہ تفاخر کے احساس کے لئے پیش کی گئی ہے۔ سیمون دی بوار نے بھی یہ بحث اپنی کتاب "سیکنڈ سیکس" میں بڑی تفصیل سے لکھی ہے اور اس بحث میں بڑی کھلی کھلی باتیں لکھی ہیں مگر انھیں یہاں لکھنے میں اردو تہذیب مانع ہے۔

تانیثیت کے مبلغ یہ مانتے ہیں کہ ادب اور زندگی میں جتنے بھی اصول بنائے گئے ہیں وہ تمام

مردوں نے ہی بنائے ہیں۔ اسی لئے یہ سب اصول صرف مردوں کے حق میں ہیں۔ یہاں تک کہ عورتوں کی سوچ، فکر، ان کی زندگی بسر کرنے کے طریقے وہ کیا کریں، کیا نہ کریں، ان کے اچھے برے طور طریقے سب کا معیار بھی مرد ہی طے کرتے ہیں۔ کبھی کبھی تو عورتوں کے لئے ادب کے موضوعات بھی مرد سوسائٹی نے تقسیم کر دیئے ہیں۔ کم از کم اردو ادب میں تو بات بہت واضح ہے۔ غزل کی تعریف ہی یوں بتائی گئی ہے کہ یہ حکایت با یار گفتن ہے اور اردو کے مدرّسوں نے تو اسے بالکل ہی واضح طور پر کہا کہ غزل 'عورتوں سے باتیں کرنا ہے'۔ اب بھلا غزل عورت کہے تو کیوں کر؟ پھر اگر عورت غزل کہے بھی تو اس کی غزل میں بھی تمام ادبی اور سماجی آداب مردوں کی اصول پرستی اور انھیں کے قواعد کے مطابق ہونے چاہئیں۔ مثلاً افعال تمام مذکر ہوں (کلاسیکی غزل میں یہی تحکیم تھی) اور اگر افعال مونث ہو گئے تو غزل، غزل نہ رہ کے ریختی بن جائے گی۔ آپ کو یاد ہوگا کہ ناول امراؤ جان ادا میں جب امراؤ جان اپنی غزل میں مذکر فعل لاتی ہے اور مطلع پڑھتی ہے۔

کعبے میں جا کے بھول گیا راہ دیر کی
ایمان بچ گیا، مرے مولا نے خیر کی

تو خان صاحب (ایک سامع) کہتے ہیں:

''خان صاحب: اچھا مطلع کہا ہے مگر یہ بھول گیا کیوں؟''

امراؤ جان جواب دیتی ہے:

''امراؤ جان: تو کیا خاں صاحب میں ریختی کہتی ہوں؟''

یہ وہی جنس کا تعصب gender bias ہے جو غزل کی شاعری میں داخل ہو گیا تھا مگر اسے اب اردو ادب کی جدید عورت نے توڑ دیا ہے۔ ادھر جو غزلیں فہمیدہ ریاض، کشور ناہید، پروین شاکر، سارہ شگفتہ، زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی اور رفیعہ شبنم عابدی وغیرہ نے پیش کی ہیں ان میں غزل کے یہ تمام قید و بند ٹوٹ چکے ہیں جو ایک صحت مند صورت ہے۔ پروین شاکر اور کشور ناہید کے یہاں تو عشق و محبت کا بیان بھی عورت کی جانب سے بے محابا ہے۔ اگرچہ برصغیر میں قدیم تہذیب کے گیتوں اور نغموں میں عورت اس معاملے میں آزاد تھی مگر اردو کی تہذیب نے اس پر اپنی وہی مرد سوسائٹی کی جارحانہ قدغن لگا رکھی تھی۔ پھر اردو شاعری کی جدید عورت نے نہ صرف یہ کہ اس صنفی تعصب gender bias کو توڑ دیا بلکہ اس کے یہاں اب ایک قدم آگے بڑھ کر احتجاجی صورت بھی ابھری ہے۔ اس کی زبان، اظہار کے طور طریقے خیالات کی رویں سب کچھ اس کے اپنے ہو چکے ہیں۔ یہ اقدام تانیثیت کی طرف پہلا قدم ہے مگر تنقید میں طبقۂ نسواں کی ناقد ابھی تک اپنا کوئی الگ

ایسا راستہ نہیں بناپائی جو اسے عالمی تانیثی تحریک سے قریب کرتا۔ ابھی تک اردو تنقید میں اس طرح کا کوئی نمونہ نہیں ملا جو مغربی تانیثی تنقید کے مقابلے میں رکھا جاسکے۔ یہ بات وثوق کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ تانیثی تنقید ابھی برّ صغیر میں اپنے مغربی counterpart تانیثی تنقید کے اصولوں، فلسفے، رجحان، زبان و بیان اور فکر و نظر کے ساتھ شروع ہی نہیں ہوئی۔ ہاں کچھ خواتین نے خالص تنقید میں پیش رفت ضرور کی ہے جن میں ممتاز شیریں (معیار)، کشور ناہید (کچھ مضامین) ساجدہ زیدی (تلاشِ بصیرت) زاہدہ زیدی (رموزِ فکر و فن) اور سیدہ جعفر (تنقید اور انداز نظر) وغیرہ خاص ہیں۔ تاہم یہ تمام خواتین تنقید نگار، مردوں کے بنائے ہوئے تنقیدی اصول اور رویوں کے مطابق ہی تنقید پیش کر رہی ہیں۔ مغرب میں تانیثیت نے بڑی جارح صورتیں اختیار کر لی ہیں۔ اصول شاعری میں بھی اور اصول تنقید میں بھی انھوں نے ادب اور شاعری سب کے لئے ایک الگ مینی فسٹو بھی تیار کر لیا ہے، ایک شاعرہ نے اپنی ایک نظم (Debout Le Women Arise Feminism) میں اس طرح عورتوں کو انقلابی صورتوں کے لئے تیار کرتی ہیں:

We,who are without past/without history ,out cast/women lost in the dark of time/women whose continent is night / together slaves Arise / To break our chains asunder/Arise !/......../The days of wrath for us has come / By the thousands, we are have/Together slaves arise/Women we shall know our power/Women this must be the hour/Togehter slaves arise/To break our chains asunder/Arise ! Arise!

اہلِ اقتدار چاہے وہ سیاسی ہوں یا ادبی، طبقۂ نسواں کے خلاف انھوں نے ایک سازش کر رکھی ہے۔ تانیثیت کو اس طریقہ کار کے خلاف صف آرا ہو جانا چاہیے۔ تانیثیت اہلِ اقتدار کے

احکامات کو نہیں مانتی۔ تانیثیت تو کو کی طرح ہر دباؤ اور ہر طاقت کا انکار کرتی ہے اور ہر طرح تحکیمی فکر اور gender bias یعنی صنفی عصبیت سے چھٹکارا چاہتی ہے۔

ویسے اب ایک عالمی صورت یہ بن رہی ہے کہ طبقۂ نسواں نے ادب کے تقریباً ہر شعبے میں تجربے کرنے شروع کردیے ہیں اور اگر تاریخی طور پر دیکھا جائے تو مادام دی اسٹیل اور میری کالم سے گائیتری چکرورتی اسپائیوک (اور بھی خواتین ہوں گی) تک طبقۂ نسواں کی ناقدین کی ایک لمبی قطار ہے جن میں سے کچھ نے تو آرکی ٹائپل (ابتدائی اور بنیادی) مارکسی، اسٹرکچرل (ساختیاتی) سائکو انالیٹک (نفسیاتی تجزیے والی) سیمیوٹک (نشانیاتی) ہرمی نیوٹک Hermeneutic یعنی تعبیری اور تشریحی پھر ردتعبیر، سب طرح کے تنقیدی تجربے کئے ہیں۔ کچھ تانیثی ناقد ایسے تجربات سے پرہیز بھی کرتی ہیں ان میں مردوں کی بنائی ہوئی لسانی اور تنقیدی دنیا ہم کو گھیرے میں لے گی اور ہم الگ سے اپنا راستہ پیدا نہ کرسکیں گے (اگر چہ یہ انتہا پسندی ہے مگر ہے) اس لیے پہلے ہمیں زبان اور اپنے ڈسکورس کے ایجنڈے کو درست کرنا چاہیئے۔ یہ آدھی ادھر اور آدھی ادھر والی وفاداری بلکہ تابعداری devided allegiance مناسب اور درست نہیں۔ مگر مشکل یہ ہے کہ بہت سی تنقیدی روایات چھوڑی نہیں جاسکتیں اور ان کے ساتھ چلنے میں تانیثیت کا ٹمپر temper اپنی شعلہ بیانی اور ندرت کھوسکتا ہے۔ اس طرح کیا تانیثی تنقید اپنا کوئی آواں گارد تیار کرسکے گی، یا کرلیا ہے؟ ان کے اپنے تجربے، تحقیق اور تجسس کے مطلعے الگ کیسے ہوسکیں گے؟ پھر بھی مغرب کی ان تانیثی ناقدین نے طے یہی کیا ہے کہ وہ صرف عورتوں کی تخلیقات، نسوانی ادیبوں، ان کے ادبی کیف وکم، ان کی تخلیقی صورتوں اور ان کے لب ولہجے و محاورات نیز گلاسری ہی کی مدد سے نسوانی تنقید کی ایک نئی دنیا بنائیں گی۔ وہ مردوں کی تحریروں کی بات کہیں نہ کریں گی، نہ ان سے کسی قسم کا استفادہ کریں گی، یہ تانیثی ناقدین نہ اس طرح صرف "اپنے ادب" "Literature of there own" کی بنیاد ادبی تاریخ میں رکھیں گی۔ ایک تانیثی ناقد ایلین شوآلٹر Elain show alter نے تو تانیثی ناقدین کے لئے ایک نئی اصطلاح گائنوکریٹکس Gynocritics بھی بنائی ہے جس میں صرف "عورت بہ حیثیت ادیب اور رائیٹر" ہی کی باتیں کی جائیں گی[۳]، یہی نہیں بلکہ وہ عورتوں کے معاشی سماجی اور کسی حد تک سیاسی حالات سب کو شامل کرکے ایک نیا کلچرل موومنٹ چلائیں گی جسے انھوں نے "سب کلچر" sub culture کا نام دیا ہے جس میں نسوانی روایات، تانیثی ادبی طریق کار، اور صرف تانیثی ادب پر بحث وتمحیص ہوگی تاکہ طبقۂ نسواں میں اپنی ادبی اور ثقافتی خود آگہی یعنی self awareness کا شعور پیدا ہوسکے۔

تحرین اُٹمیسن نام کی ادیبہ نے اس طرف بھی توجہ دلائی کہ مردوں کی سماجی بالادستی نے عورتوں کی ادبی لفظیات، اظہاری طریقوں اور جملوں نیز فقروں میں بھی ایک طرح جھجک، خوف اور بہت سی نفسیاتی پیچیدگیاں اور گتھیاں پیدا کردی ہیں جو نسوانی تحریروں پر اثر انداز ہو رہی ہیں۔ عجب نہیں کہ لسبینزم Lisblanism کا رجحان اسی ظلم اور سماجی زبردستی repression کی وجہ سے وجود میں آیا ہو۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ تانیثی ادیبوں کو تحریروں کا موڈ، کیفیات، حالات اور ٹریڈیشن کے ساتھ ان سب کا تجزیہ بے خوف ہو کر ننگی حقیقتوں کے ساتھ پیش کرنا چاہئے جس میں اعصابی دباؤ کی تحریریں، خفیہ تحریریں encountered writings ملامتی تحریریں اور بیانیے naratives of damnation نیز باغیانہ تحریریں سب کا مکمل کر بیان کیا جانا چاہیے تبھی تانیثی تحریروں کا صحیح طور پر تنقیدی جائزہ لیا جا سکتا ہے۔ کچھ تانیثی ناقدین نے جن میں ایلیس واکر، باربرا اسمتھ، اور لورین ہنسل بطور خاص شامل ہیں انھوں نے یہ بات بھی اٹھائی کہ سیاہ فام عورتوں کی تخلیقی صلاحیتوں اور ان کے اپنے سماجی، جذباتی اور گھٹی ہوئی تہذیبی صورتوں نے جو جذبات اور اظہارات کی ایک نئی دنیا بنائی ہے وہ حیرت انگیز ہے۔ کینیڈا کے خالد سہیل نے کالے جسموں کی ریاضت کے نام سے جو سیاہ فام لوگوں کی تخلیقات کے ترجمے پیش کیے ہیں ان میں دلہن کی شکایت، دلہن کا الوداعی گانا، اور عورت کا انتظار (یعنی عورت جو اپنے خاوند کا انتظار کر رہی ہے) جذبات اور اظہاریت کی ایک نئی دنیا پیش کر رہی ہے جو سیاہ فام طبقۂ نسواں کی فکر کا عجیب وغریب کرشمہ ہے، جس میں طبقۂ نسواں کی زندگیاں مردوں کے انوکھے ظلم و جبر کے نیچے دبی اور کراہ رہی ہیں جنھیں بین السطور علامتوں اور سماجی اشاروں میں دیکھا جا سکتا ہے۔ امریکی سیاہ فام عورتوں کے دوسرے مسائل ہوں گے۔ ان کے اپنے تجربے بھی عجیب وغریب ہیں۔ تانیثی تنقید کو اس سیاہ فام ادب میں سیاہ فام عورتوں کے مسئلوں کو لینا چاہیے اور ان کا بھی تجزیہ پیش کرنا چاہیے۔ کم از کم ان ناقدین کو تو ضرور ادھر کی فکر کرنی چاہیے جو رنگ ونسل کی عصبیت سے الگ ہیں، یہ ایک نئی ادبی ہوا ہے جہاں ادب سے محرومی جہالت Illteracy، ذات پات، جرگہ بندی، رنگ ونسل بندی اور عجیب وغریب جنسی تجربے اور استحصال کی صورتیں ہیں جن کا اظہار سیاہ فام ادب میں سیاہ فام طبقۂ نسواں کر رہا ہے، جہاں سفید رسالے اور سفید پبلشر ان کالی عورتوں کی تخلیقات کی اشاعت تک سے انکار کرتے ہیں۔ پھر اس انکار اور رنگ ونسل کے بھید بھاؤ سے یہ سیاہ فام عورتیں کیسی ذہنی اور جذباتی صورتوں سے گزر کر اپنا ادب تخلیق کرتی ہیں، تانیثی ناقدین کو ان صورتوں کا بھی تجزیہ اپنی تنقیدوں میں غیر متعصب ہو کر رحم دلی سے پیش کرنا چاہیے کہ تانیثیت صرف سفید قوم ہی کا بوجھ white

اور مسئلہ نہیں ہے۔ پھر اس تنقید میں سیاہ فام شناخت یعنی **black men`s burden** بھی ہونی چاہیے۔ سیاہ فام طبقۂ نسواں میں ادب کی صورت حال کیا ہے اس کا بھی **identity** تنقیدی جائزہ لیا جانا چاہیے تبھی **criticism with a cause** کی صحیح تصویر بن سکتی ہے۔ اور یہ ایک مشن کی صورت میں ہونا چاہیے۔ 'کریٹی سزم وتھ اے کاز' ایک ادبی اصطلاحی اشارہ بن گیا ہے جسے تانیثی ناقدین صرف خواتین کی تخلیقات کا تذکرہ، ان کے مسائل، احتجاج اور باغیانہ صورتوں کے لئے استعمال کر رہی ہیں۔

اردو میں ابھی تک تانیثی تنقید کیسی، تانیثی ادب بھی کسی ادبی تحریک کی شکل میں ظاہر نہیں ہوا، ایسی ادبی اور فکری تحریک جس کے اصول وضوابط کا اس مضمون میں تذکرہ کیا گیا ہے اور جو ۱۹۶۸ء سے بطور خاص مغربی ادب کے منظر نامے پر ایک تحریک کی ''شکل میں انقلاب ۱۹۶۸ء'' کے نام سے ابھرا ہے اس مضمون میں اس کی چند جھلکیاں پیش کی گئی ہیں۔ اردو میں نہ تو مغربی تانیثی تحریک جیسا کوئی مینی فیسٹو بنا ہے اور نہ اس طرح کی کوئی تخلیق ابھی تک راقم کی نظر سے گزری ہے جو مغربی تانیثی ادب کے اس فلسفے اور فکری صورتوں پر منطبق ہو سکے جن کا ذکر پیشتر کیا گیا۔ اردو ادب کا حلقہ شاید ابھی تک تانیثی ادب کا مطلب یہی سمجھتا ہے کہ جو تخلیق خواتین پیش کریں وہ تانیثی ادب ہے۔ اگر یہی بات ہے تو یہ اردو والوں کی اپنی بات ہو سکتی ہے جسے وہ خواتین شاعرات، خواتین افسانہ نگار اور خواتین ناول نگار تک پھیلا لیتے ہیں۔ اردو دنیا ابھی تک **feminine** اور **female** اصطلاحوں اور الفاظ کی معنوی صورتوں سے باہر نہیں نکل پائی۔ **feminist** کی منزل تک ابھی وہ نہیں پہنچے ہیں جیسا کہ اس مضمون میں بار بار کہا گیا ہے کہ تانیثیت ایک فلسفۂ فکر اور ایک تحریک ہے۔ صرف عورتوں کے ذریعے تخلیق کئے جانے والے ادب کو شاید ہم تانیثیت کا نام نہیں دے سکتے۔ کم از کم اس تانیثیت کا نام جو ایک ادبی آئیڈیالوجی کے ساتھ منظم ڈھنگ سے اپنے اصول وضوابط کے ساتھ چل رہی ہے اور جس کی تنقید اور مطالعے کے آفاق، کلچرل اینتھر اپالوجی، لسانیات، نفسیاتی تجزیے، مارکسزم، رد تعمیر یعنی ڈی کنسٹرکشن، سیمی یوٹکس اور کسی حد تک میسوگا مینی **misoginy** یعنی ازدواجی زندگی سے نفرت تک پھیلے ہوئے ہیں۔ اور جو مردوں کی تحکیمیت، دباؤ، ان کی لفظیات اور سرپرستی کے ترحمی جذبات اور الفاظ سب کے خلاف احتجاج بھی کرتی ہیں۔ تانیثی تنقید کا اسی دائرے میں رہ کر ادب کا محاسبہ مناسب سمجھا جائے گا اور وہی صحیح تانیثی تنقید بھی ہوگی۔

حواشی

1. New French Feminism-P-233,Edited By Elaine Marks.
2. Gender Theory- Dialogue on Feminist Criticism PP-63-64, Edited By Linda Kauffman. Basil Blackwell Ltd -oxford-UK.
3. Gender and Theory P_67

۴ تانیثی تنقید کے لئے یہ ایک خاص تنقیدی اصطلاح ہے جسے تانیثی ناقدین استعمال کر رہی ہیں۔ یہاں 'کاز' کا مطلب 'تانیثی مسائل' ہے۔ ERLENE نے جو بلیک پوئٹری پر ایک کتاب "بلیک سسٹر" (BLACK SISTER) STETSON کے نام سے مرتب کی ہے۔ اس میں اس طرح کے مسائل کا تذکرہ ہے۔

تانیثیت: تشخص کی تشویش اور لبریشن کا جشن

"جدید دور میں اکیسویں صدی پہلی ایسی صدی ہوگی جس میں دونوں جنسی اصناف مساوی طور پر کام کریں گی اور مساوی طور پر ہی زندگی بسر کریں گی۔ مردوں اور عورتوں کے زندگی کے عمل کو اسی طرح ڈیزائن کیا گیا ہے۔"

(ہیلن فشر۔ دی فرسٹ سیکس)

"تم عورت عورت پکارتے ہو، عورت ہے کہاں؟ مجھے تو اپنی زندگی میں صرف ایک عورت نظر آئی جو میری ماں تھی۔ مستورات البتہ دیکھی ہیں۔"

(سعادت حسن منٹو)

تانیثیت ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے مخصوص معنی متعین کرنا ممکن نہیں۔ یہ ایک غیر معین کثیر المعنی تصور ہے جس میں مختلف النوع ایشوز اور روّیے شامل ہیں۔ مرد غالب معاشرہ اور پدری نظام سے لے کر معاشی استحصال، جنسی جبر اور دہشت تک، غیر مساوی حقوق، سماجی ناہمواری، قانونی عدم تحفظ، متضاد (منافقانہ) اخلاقی اقدار اور فرسودہ خاندانی /ازدواجی رشتوں سے لے کر کاروبار اور سیاسی اقتدار تک۔ اور ان سب کے مرکز میں تشخص کا مسئلہ جو ایسا محور ہے جس کے گرد یہ سارے مسائل مسلسل گردش میں رہتے ہیں اس مضمون میں اسی مسئلہ پر فوکس کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے مسائل زیر بحث نہیں۔ ویسے بھی وہ اب بہت واضح اور صاف ہو چکے ہیں اور اکثر ان پر چرچا ہوتی رہتی ہے۔

(۱)

تشخص کی تشویش:

تشخص مابعد جدید دور کے ڈسکورس کا مرکزی مسئلہ ہے۔ سماجیات، ثقافت اور دیگر انسانی علوم کے اکادمک دائرے سے باہر نکل کر یہ سیاسی ایجنڈا اور پاپولر کلچر تک اپنا دائرہ وسیع کر چکا

ہے۔ایسا نہیں کہ تشخص کا مسئلہ پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کے نظریۂ افتراق کے باعث ہی مقبول ہوا ہو۔جدیدیت اور وجودیت نے فرد کی شناخت اور ذات کے بحران پر جو تشویش ظاہر کی تھی اس کے باعث اجتماعیت پرست دانش وروں نے ان رجحانات کی کڑی نکتہ چینی کی تھی لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ موجودہ دور میں تشخص بذات خود ایک اجتماعی تصور بن چکا ہے۔

فلسفے میں آئیڈنٹٹی کے سوال پر کافی غور وفکر ہوا ہے۔لیکن سماجی تنقید میں یہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد زیادہ چرچا میں آیا ہے۔نفسیات میں مماثلت **Identification** کا تصور بہت اہم ہے۔ایرک ایرکسن نے اسے نفسیات میں آئیڈنٹٹی کرائسس کے تحت فرد کی شخصیت کی تشکیل (اور تخریب) کے لیے بڑا اہم قرار دیا ہے۔رونل ڈیوڈ لینگ نے منقسم ذات اور اسکیزوفرینیا کے باہمی رشتے پر بخوبی روشنی ڈالی ہے لیکن جہاں تک جنسی تشخص کا سوال ہے وہ اب ایک سیاسی/اجتماعی مسئلہ بن گیا ہے۔

ربع صدی سے بھی زائد عرصہ بیت گیا۔تانیثیت کا ایک اہم مدرسۂ فکر عورت کے تشخص کے سوال پر یونیورسل ہیومن لبرلزم کے خلاف ابھی تک برسرِ پیکار ہے۔اس فکر کی رو سے آفاقی انسانی لبرلزم نہ صرف عورت اور مرد کے مابین عورت کی منفرد شناخت کو ختم کر کے اسے مرد غالب معاشرے میں دوسرے درجے کا شہری بھی بنا دیتا ہے۔اور اسے دائرۂ اقتدار سے باہر کر دیتا ہے۔ یوں بھی مابعد جدیدیت ،آفاقیت، انسانیت اور لبرلزم پر سوالیہ نشان لگا چکی ہے۔کیوں کہ بنیادی مسئلہ افتراق کا ہے اور پدری نظام مرد اور عورت کے افتراق پر ہی قائم اور مستحکم ہے۔لیکن سوال صرف افتراق کا نہیں بلکہ افتراق کی ماہیت کا ہے۔لہٰذا افتراق کی ماہیت تانیثی تشخص کی تشکیل میں بنیادی اہمیت کی حامل ہے۔

افتراق کی ماہیت:

جب مرد اور عورت میں افتراق ہوگا تو ہم/وہ (غیر) کی تفریق یا ضد ناگزیر ہوگی۔ یہ ''وہ'' یا غیر مرد ہے۔لیکن بعض تانیثی مفسرین کی رو سے یہ ''دوسرا'' کوئی شئے یا فرد نہیں بلکہ ایک مقام **Locus** ہے۔ ایک ایسی صورتِ حال ہے جس کی جانب مرد راغب ہوتا ہے۔ زبان،ترسیل،تاریخ،ثقافت،معاشرہ،اقدار،رشتے اور جنسی طرزِ عمل اس صورتِ حال میں پرورش پاتے ہیں اور اس مقام پر قائم ہوتے ہیں۔لہٰذا ان سب کی چھان بین لازمی ہے۔اس مقام کو سرکائے بغیر اس صورتِ حال میں بنیادی تبدیلی اور عورت کی نجات ممکن نہیں۔ جب تک یہ جگہ یا صورتِ حال قائم ہے،ادب کی تخلیق کے سرچشمے اور تنقید کے پیمانے مرد مرکوز اور مشکوک رہیں گے۔

عورت اور مرد کے مابین افتراق کے دو پہلو بہت نمایاں اور واضح ہیں۔

افتراق ایک: یہ افتراق جنس gender کا افتراق ہے۔ جنس کا افتراق جنس Gender کے افتراق سے مختلف ہے۔ صنف پر مبنی تشخص / افتراق حیاتیاتی لازمیت biological essentialism کو اساسی اہمیت دیتا ہے جب کہ جنس پر مبنی تشخص / افتراق معاشرے اور ثقافت کا پروردہ ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے مابین جو افتراق موجود ہے وہ معاشرے کا تشکیل کردہ ہے۔ یعنی سماجی ساخت social construct ہے۔ صنفی افتراق کو بدلا نہیں جا سکتا لہٰذا اس بنیاد پر عورت اور مرد میں تفریق یا درجہ بندی کرنا جبر کے مترادف ہے۔ اس لیے معاشرے کے پروردہ تصورات کو بدلنے کی ضرورت ہے جو بغیر سماجی / ثقافتی تبدیلی اور اقتدار کے ''توازن'' کو بدلنے کے بغیر ممکن نہیں۔ یہ ایک سیاسی عمل ہے جسے بعض لوگ تشخص یا افتراق کی سیاست کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ اس معنی میں تانیثیت personal is political کا نعرہ بلند کرتی ہے۔

افتراق دو: صنفی اور جنسی تفریق کے باوجود خواتین میں نسل، ذات، رنگ، فرقہ، مذہب، طبقہ اور علاقہ کے باعث الگ الگ شناختیں وجود میں آتی ہیں۔ یعنی ان اجتماعی شناختوں کے باعث صنفی وحدت کے اندر کثرت اور تنوع diversities موجود ہیں۔ جس کے باعث تشخص کا مسئلہ مزید پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ تانیثی تنقید، افتراق ایک (جنس پر مبنی افتراق) پر فوکس کرتی ہے جب کہ عمرانی تنقید دیگر افتراقات (افتراق دو) کو بھی اپنے اندر سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے۔ لہٰذا کوئی واحد تانیثی تنقیدی نظریہ ممکن نہیں۔ اگر کوئی یونیفائڈ تانیثی نظریۂ تنقید منضبط کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو وہ ایک کامل ''کے نن'' کی تشکیل ہوگی۔ جو بذاتِ خود ایک کاملیت پرست رویہ ہے۔ دراصل کوئی ایک تانیثیت نہیں بلکہ تانیثیتیں کہنا زیادہ موزوں ہوگا۔ اجس پر الگ سے بحث کرنے کی ضرورت ہے۔ جب ہم صنف کی بنا پر افتراق کو فوکس کرتے ہیں تو ہم ایک جانب عورتوں کے مابین اور دوسری جانب مردوں کے مابین افتراقات کو نظر انداز کر دیتے ہیں اور ساتھ ہی عورت اور مرد کے مابین مشترک عوامل اور تفاعل کو بھی فراموش کر دیتے ہیں۔ تخلیق کار چاہے عورت ہو یا مرد وہ ان diversities کو اپنے ادب میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے۔ اگر معاشرے میں ثقافتی / سماجی تکثیریت ہے تو ہر فرد بھی کثیر ثقافتی ہے۔ بقول والٹ وہٹ مین:

I am Large, I contain multitudes.

(Song of Myself)

تانیثی مطالعات کا مسئلہ:

تشخص کی تکثیریت کے باعث عورت اور مرد میں مختلف سطحوں پر کلچرل کنفیوژن کے ساتھ ساتھ ہی کلچرل فیوژن کا عمل بھی جاری رہتا ہے۔ جس کے باعث تشخص کے بارے میں تشویش کا پیدا ہونا لازمی ہے۔ ادب کی تانیثی تنقید میں جب اس ثقافتی عمل کو نظر انداز کیا جاتا ہے تو ادب کلچرل مطالعات کا میدان کارزار بن جاتا ہے۔ ویسے بھی کلچرل مطالعات میں ادب کے بجائے متن کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے۔ ان مطالعات کے اوزار، پرکھ کے پیمانے اور ایجنڈا ز بالکل الگ ہیں۔ کلچرل مطالعات یہ دیکھتے ہیں کہ متن میں جو رویہ (نظریہ) پیش کیا گیا ہے وہ کس حد تک سیاسی طور پر صحیح ہے۔ ذیلی متن میں مصنف کے تعصبات پوشیدہ ہوتے ہیں لہٰذا انہیں طشت از بام کرنا لازمی ہے یعنی اس کی ساخت شکنی کرنا ناگزیر ہے۔

لہٰذا ہم ''صحیح ادب'' کی ہی بات کر سکتے ہیں۔ عورتوں کے مسائل مردوں کے مسائل سے اتنے زیادہ مختلف ہیں کہ مرد تخلیق کاران کی نمائندگی / ترجمانی نہیں کر سکتے۔ عورتوں کی کردار نگاری میں مرد غالب اور عورت مخالف تعصبات اور روّیے کسی نہ کسی طور اور سطح پر شعوری یا غیر شعوری طور پر درآتے ہیں۔ ردتشکیل کے ذریعے ان تعصبات اور رویوں کو نمایاں کیا جا سکتا ہے جو تانیثی تنقید کا ایک کارگر نظریہ اور طریقہ کار ہے۔ تانیثی صحیح ادب کے ضمن میں دو باتیں غور طلب ہیں۔ اول یہ کہ سرحدوں کو پار کرنے transgression کی ثقافتی اہمیت کیا ہوگی یعنی کیا تانیثی ادب اپنے ''ہیجان انگیز'' انقلابی روّیے سے معاشرے میں مرد کے غلبے سے نجات دلانے کا باعث بنے گا؟ دوسرے یہ کہ کیا تانیثی ادب کی قدر کا تعین نظریاتی کمٹمنٹ کی بنیاد پر ہوگا یا 'ادبی اقدار'' کے باعث۔ کیا ادبی اقدار جیسی کوئی شے ہوتی ہے؟ کیا محض تانیثی مداخلت transgression اور روایت سے انحراف کسی تانیثی متن کو بڑی ادبی تخلیق بناتا ہے۔ ان تمام سوالات کا تعلق 'کے نن' یا Sexual/Textual Power سے ہے۔[۲] کچھ نقاد اس مسئلے کا حل اس طرح پیش کرتے ہیں کہ وہ ٹیکسٹ کو ادبی قدر کے حوالے سے دیکھتے ہیں اور context کو تاریخ / معاشرے اور نظریے کے حوالے سے۔ اس طرح ادب اور نظریے کی ثنویت کو دور کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

> بہر حال تانیثیت 'کے نن' کو بدلنے کی ضرورت پر اصرار کرتی ہے کیوں کہ موجودہ 'کے نن' خواتین کے مخصوص مسائل اور احساسات کو نظر انداز کرتا ہے۔ تانیثی 'کے نن' میں عورت کی آوازیں سنائی دیں گی۔ بقول اریکا جونگ ''اس کے لیے ایسی

transresssion تخلیقات پیش کرنے کی ضرورت ہے جو روایت پرستوں کو صدمہ پہنچائیں۔ اور ان کی فکر میں تبدیلی لائیں۔" اس نے تو یہ تک کہہ دیا کہ "بڑے ادب کی تخلیق میں فحاشی اہم رول ادا کرتی ہے۔لہٰذا پورنوگرافی پر پابندی عائد کرنا غلط ہے۔خواتین کے ادب میں فحاشی کی موجودگی عورت کے زوجہ اور فاحشہ کے روایتی پدری تصورات کو رد کرتے ہوئے عورت کو لبریٹ کرتی ہے۔"[۳]

ساجی تشکیل اور تشخص:

تانیثی فکر میں صنفی افتراق کے بجائے جنسی افتراق پر اس لیے فوکس کیا جاتا ہے کہ صنف پہلے سے موجود پیدائشی جامد حقیقت ہے یعنی حیاتیاتی لازمیت پر مبنی ہے جب کہ جنسی افتراق حیاتیاتی نہیں بلکہ زمان و مکان اور کلچرل عوام اور تغیر سے متشکل ہوتا ہے۔اس میں مسلسل تبدیلی رونما ہوتی رہتی ہے۔اس کی از سرِ نو تشکیل ہوتی رہتی ہے۔اس معنی میں جنسی افتراق ساجی تشکیل ہے۔مرد غالب معاشرے میں ساجی تشکیل کا مقصد عورت پر مرد کا اقتدار قائم کرنا ہے

"اگر ہم اس اقتدار کو ختم کرنا چاہتے ہیں تو ہمیں مرد مرکوزیت اور حیاتیاتی لازمیت کے پدری نظام کو ہی نہیں بلکہ جنسی قطبیت اور عورت اور مرد کے فطری جنسی رشتے کو تہس نہس کرنا پڑے گا۔"[۴]

تشخص کی ساجی تشکیل کے ساتھ اگر کلچرل عوامل اور عناصر کو منسلک کر دیا جائے تو قریب قریب تمام تانیثی ڈسکورس کا احاطہ ہو جاتا ہے اور تشخص کا سوال ذات کی شناخت کی بجائے اجتماعی پہچان کا مسئلہ بن جاتا ہے۔اگر چہ کلچر کی اصطلاح بہت پرانی ہے لیکن ساجی تشکیلات کے عوامل سے ملنے کے باعث اس کا دائرہ اتنا وسیع ہو چکا ہے کہ تمام تر انفرادی اور اجتماعی عمل اس کے دائرے میں شامل سمجھا جانے لگا ہے۔لیکن افتراق دو جنسی افتراق پر مبنی فکر اور ادب کی تفریق کو اہمیت نہیں دیتا کیوں کہ اگر جنسی افتراق کی ساجی تشکیل میں کلچر بھی شامل ہے تو ہم دوسرے عناصر کو کیسے نظر انداز کر سکتے ہیں جو مختلف قسم کے تشخص کی تشکیل کرتے ہیں جس میں نسل، ذات، مذہب، فرقہ، طبقہ، رنگ، قومیت، علاقہ اہم رول ادا کرتے ہیں۔تکثیریت اور تعددی ثقافت عورتوں اور مردوں کے جنسی افتراق کو معدوم کر کے کثرتی ساجی شناختوں کو مضبوط کرتی ہیں۔:

"The emphasis on social as distinct

from personal identity (ideally crisis of modern/pshychological/Erikson) suggests that individuals have a single identity based on a dominant group category to which they belong. Yet it has been long a sociological common place that individuals in modern society belong to many different groups and networks and play many different social roles within them. It is not multicultural society but multicultural individual singleness of identity is not possible."(5)

لنڈا گورڈن تشخص کی سیاست پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتی ہیں:

"I see no reason to regret anything about the elaboration of multiple and even contradictory social oppression and identities, but I fear that difference-and diversity-talk are acting as substitutes for more specific and critical concepts as privilege, contradiction, conflict of interest, even opperession an subordination, as well as obscuring bases for

potential cooperation."(6)

ہم جتنا زیادہ جنس کے افتراقات کے بجائے عورت اور مرد میں مماثلت اور اشتراک کے پہلو تلاش کرنے کی کوشش کریں گے اتنا زیادہ ہی ان میں مشترک عناصر اور عوامل نظر آنے لگیں گے۔ لیکن 'تشخص کی سیاست' کے لیے لازمی ہے کہ ہم ان میں افتراقات کے عناصر پر زور دیں اور بعض اوقات انجام یہ ہوتا ہے کہ افتراقات تفرقات میں بدل جاتے ہیں۔ اور ''جنسی جنگ'' شروع ہو جاتی ہے جس کے باعث کردار نگاری اس حد تک متاثر ہوگی کہ اس میں یکسانیت پیدا ہو جائے گی اور کردار ٹائپ بن کر رہ جائیں گے۔ اور کرداروں کی تکثیریت ختم ہو جائے گی۔ اس مسئلے کے دو پہلو بہت نمایاں ہیں۔ تانیثی ادب میں اگر عورت ہونے کے ناطے عورت کے مشترک جذبات اور احساسات کی ہی ترجمانی کی جاتی ہے تو اکہری کردار نگاری کا خطرہ در پیش رہتا ہے کیوں کہ اس میں نسل، مذہب اور طبقے وغیرہ کے افتراقات کے لیے کوئی گنجائش نہیں رہتی۔ اس معنی میں تانیثی ادب کی اصطلاح موزوں ہے۔ لیکن اگر خواتین کے مابین تنوع اور کثرت اور اختلافات کو نمایاں کیا جائے گا یا کم از کم ان پر غور کیا جائے گا تو اس پر تانیثی کے نن کا اطلاق نہیں ہو سکے گا۔ اور پھر مسئلہ محض اجتماعی شناخت کا ہی نہیں انفرادی شخصیت اور منفرد پہلوؤں کا بھی ہے۔

نفسیات، حیاتیات اور معاشرہ:

بعض تانیثی مفسرین اس بات کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ نوع انسانی کے ارتقائی عمل میں عورت اور مرد کی فطرت میں مماثلت ملتی ہے۔ لیکن معاشرے میں تکثیریت کے باعث جنسی افتراقات پرورش پانے لگتے ہیں۔ جس کے باعث تشخص کا بحران پیدا ہوتا ہے۔ لیکن تانیثی لبریشن کے پیروکار اس بحران کی تشویش کے بجائے جشن قرار دیتے ہیں۔ جو نسوانی یکتائی کا جشن ہے۔ یہ مدرسۂ فکر مشترک (اور یکساں) انسانی فطرت کو اگر مکمل طور پر رد نہیں کرتا تو بھی اسے بنیادی اہمیت کا حامل نہیں سمجھتا۔ اس مکتبۂ فکر کی رو سے 'انسانی' تصورات اور اقدار دراصل مرد غالب معاشرے کی معین کردہ ہیں۔ جب کہ عورت کے تصورات جذبات و احساسات مختلف ماہیت کے حامل ہیں۔ جو لوگ یکساں یا مشترک ازلی فطرت کی بات کرتے ہیں وہ عورت کی یکتائی کو سمجھنے سے قاصر ہیں اور معاشرے میں اس کے مقام کو کمتر اور دوسرے درجے کا قرار دیتے ہیں یعنی عورت سیکنڈ سیکس ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا تانیثی تشخص میں ماہیت پرستی بنیادی عنصر ہے؟ جیسا کہ "Man from the Mars and Woman from the Venus" کا موضوع ہے۔ کیا ازلی فطرت کا تصور صحیح ہے؟ کیا فطرت کوئی جامد یا مستحکم شۓ ہے کلچرل عوامل کے باعث ثانوی

فطرت کی تشکیل کیسے ہوتی ہے؟ بہر حال موجودہ تانیثی تنقید میں اب تبدیلی کے آثار نظر آنے لگے ہیں۔اب جنسی تشخص کو مکمل طور پر exclusive تصور تسلیم نہیں کیا جاتا۔

صنفِ اوّل اور اقتدار:

بعض تانیثی مفسرین کی نظر میں انسان کے ارتقائی عمل میں مختلف جسمانی ساخت کے باعث عورتوں کے دماغ کی ساخت بھی مختلف طور پر پرورش پاتی رہی ہے۔اس میں کوئی شک نہیں کہ کئی ایسے کام ہیں کہ جنہیں عورتیں مردوں سے مختلف طور پر کرتی ہیں کچھ کام ایسے بھی ہیں جو ان سے بہتر طور پر انجام دے سکتی ہیں۔کیا اس کا باعث حیاتیاتی لازمیت ہے یا مختلف ارتقائی عمل یا کلچرل تفریقات؟ چارلس ڈارون نے طبعی انتخاب کے ارتقائی عمل کے اپنے نظریے کے تحت مرد کو برتر صنف قرار دیا ہے جسے تانیثیت کے بعض مفسرین نے یہ کہہ کر رد کر دیا ہے کہ مرد ہونے کے ناطے ڈارون نے عورت کو ثانوی صنف کا درجہ دیا ہے۔گزشتہ کئی برسوں سے ارتقائی نفسیات کے بعض ماہرین اس بات پر زور دے رہے ہیں کہ

> "ارتقائی عمل میں عورت اور مرد نے اپنی بقا کے لئے مختلف طرح کے دباؤ کا سامنا کرتے ہوئے اپنے کو ڈھالنے کی کوشش کی ہے جس کے باعث انسانی دماغ کی یکساں نوعیت نہیں بلکہ وہ جنسی طور پر اپنی فطرت اور ساخت میں مختلف ہیں۔ان کے ذہنی رویے ہی مختلف نہیں بلکہ ان کے دماغ بھی مختلف طور پر منظم ہوتے ہیں۔"

بقول ہیلن فشر

> "دماغی ساخت کی بہتر تشکیل میں عورتیں مردوں پر سبقت رکھتی ہیں۔لہذا صنفِ اول عورت ہے نہ کہ مرد۔"

زبان کے بارے میں بھی عورتیں مردوں سے بہت آگے ہیں۔ان کے حواس خمسہ بھی زیادہ تیز اور حساس ہیں۔لہذا ان کا مشاہدہ ان کی زبان اور ان کا لہجہ اور ادب مختلف ہی نہیں بلکہ بہتر ہے ہیلن فشر ارتقائی نفسیات اور بشری علم کی ماہر ہیں۔لہذا بہت سے لوگ ان کی باتوں پر ایمان لے آتے ہیں۔ یے۔جم ہولٹ نے فشر کے اس نظریے پر تبصرہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ

> یہ ایک خطرناک رجحان ہے کہ دونوں صنفوں کی صلاحیتوں کو دماغی ساخت کے باعث ایک دوسرے سے نہ صرف الگ سمجھا جائے

بلکہ ایک کی دوسرے پر برتری ثابت کی جائے۔

دراصل یہ سارا معاملہ اقتدار کی نئی مساوات کو قائم کرنے کا ہے۔ جرمین گریر کی کتاب The Whole Women (۱۹۹۸ء) کے چار حصے ہیں۔ جسم، دماغ، پیار اور اقتدار۔ جب کہ ان کی بیس سال قبل کی کتاب "The Female Eunuch" (۱۹۷۰ء) میں یہ تقسیم یوں تھی۔ جسم، روح، پیار اور نفرت یعنی اب روح کا مقام دماغ نے اور نفرت کا مقام اقتدار نے لے لیا ہے۔ لیکن ایک خوشگوار پہلو یہ ہے کہ پیار بدستور موجود ہے سوال یہ ہے کہ نئی صدی میں پیار اور اقتدار میں سے جیت کس کی ہوتی ہے۔ جب کہ اس نئی کتاب میں اس نے ایک بار پھر یہ اعلان کر دیا ہے Back to the Barricade بحث ہی نہیں جنگ بھی جاری ہے۔

اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ تشخص کا مسئلہ اقتدار کے حصول کا مسئلہ ہے جو بنیادی طور پر سیاسی نوعیت کا حامل ہے یعنی سیاسی عمل ہے۔ الجیرین نژاد فرانسیسی تانیثی مفکر Helen Cixous نے صاف طور پر کہا ہے کہ عورت ہونے کا مطلب ہے کہ اسے ایک سیاسی فرض پورا کرنا ہے یعنی عورتوں کے لیے جدوجہد کرنا۔

> ''اپنے تشخص کو سمجھنے کے لیے مجھے کئی ادوار سے گزرنا پڑا۔ تب میں نے جانا کہ عورت ہونے کا مطلب کیا ہے۔ جب میں چھوٹی تھی تو میرا خیال تھا کہ میں ایک یہودی ہوں۔ یہ دوسری جنگ عظیم کا زمانہ تھا۔ جب میں بڑی ہونے لگی تو میں نے پایا کہ ان تمام تعریفوں definitions کے پیچھے اور ان سے پرے دوسری تعریفیں ہوتی ہیں۔ یعنی میں ایک ماں ہوں، ایک بیٹی ہوں، ایک دادی ہوں وغیرہ۔ تاہم اگر مجھے اپنی ایک تعریف کا تعین کرنے کی سعادت نصیب ہو تو میں کہوں گی کہ میں ایک عورت ہوں۔''

لیکن اس نے ایک اہم بات یہ کہی کہ

> ''ادب میں یہ معاملہ مختلف ہے۔ یہ صحیح ہے کہ مردوں اور عورتوں میں صنفی افتراقات ہوتے ہیں لیکن ان کے تجربات اور احساسات اور دوسرے متعدد عوامل/افعال مشترک ہوتے ہیں۔ صنف پر مبنی احساسات اور اظہار سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن ادب میں باہمی اشتراک عمل سے بھی انحراف نہیں کیا جا سکتا۔''

نسوانی لبریشن:

''جب خواتین ادبی اشکال اور سماجی تشکیلات کی ساخت شکنی کرتی ہیں تو انہیں اپنے والد کے بھوت اور والدہ کی وراثت سے برسر پیکار ہونا پڑتا ہے۔[۸]

(جسبیر جین)

آج سے کئی برس پہلے کیا کوئی تصور کر سکتا تھا کہ بیسویں صدی سے قبل ہی لبریشن کا جشن منانے والی مفکر، مفسرین شادی، اولاد اور خاندان کی جذباتی ضرورت کو تسلیم کرنے لگیں گی۔ اور اس بات پر زور دینے لگیں گی کہ انہیں خاندان کی اصلی اساس کو مضبوط کرنا ہوگا، عورت کی تکمیل اور آسودگی امومیت میں ہے اور سچی اور مستقل خوشی عورت اور مرد کے گہرے ذاتی رشتوں میں ہے۔ اور انہوں نے اعلان کر دیا کہ عورت مرد کی نئی تمنا کیریر، زندگی، پیار، شفقت اور خاندان اور اپنی جڑوں اور ہمہ گیر انسانی رشتوں میں معنویت کی تلاش ہے۔

نسوانی لبریشن کا یہ نیا دور ہے:

اس نئے دور کی روداد بیٹی فریڈن نے Beyond Gender ۱۹۹۷ء میں بیان کی ہے۔ فریڈن نے نسوانی لبریشن کے نئے دور جو ۱۹۶۰ء میں شروع ہوا کی اولین مجاہدین میں سے ہیں۔ ۱۹۶۳ء میں شائع جن کی کتاب The Feminine Mystique کو نسوانی لبریشن کے نئے دور کا نیا منشور تسلیم کیا جاتا ہے۔ لیکن اپنی اگلی کتاب The Second Stage (۱۹۸۱ء) میں ہی انہوں نے اعتراف کر لیا اور کہا

''لیکن میں نے اب یہ سننا شروع کر دیا ہے جو میں کبھی بھی سننا نہیں چاہتی تھی۔ ان عورتوں کے خدشے اور جذبات کی آواز کو شبہے کی نظر سے دیکھتی تھی۔ نسوانی لبریشن کا پہلا دور ختم ہو گیا۔ ہم نے کچھ انتہا پسند نعرے بھی دیے تھے۔ ان کا اثر بھی ہوا لیکن اب وقت آ گیا ہے کہ ہم عورت اور مرد کے باہمی رشتوں میں اور خاندان اور کیریر کے بیچ توازن قائم کریں۔''

اس کتاب سے ان ریڈیکل خواتین میں غم وغصہ کی لہر دوڑ گئی جو انسانی لبریشن کو محض جنسی لبریشن اور سیاست کا نعم البدل مانتی تھیں۔ ان کے خیال میں فریڈن نے یہ کتاب لکھ کر نسوانی لبریشن

کی تحریک سے غداری کی ہے۔ لیکن فریڈن نے اس ثلاثی سلسلے کی آخری کتاب Beyond Gender پیش کر کے رہا سہا بھرم بھی ختم کر دیا۔ دراصل جنسی سیاست پر بعض خواتین نے زیادہ زور دیا جیسا کہ کیٹ ملٹ نے کیا ہے۹۔ جس کا انجام یہ ہوا کہ نسوانی لبریشن کے جو بنیادی مسائل اور ایشوز تھے عام لوگوں کی توجہ ان سے ہٹ گئی۔

ماس میڈیا نے بھی جنسیت اور جنسی سیاست کے بارے میں بھی پرچار کیا ہے۔ بعض ادبی تحریروں اور تنقیدی نظریات میں بھی اقتدار کی سیاست کا یہ مرکزی موضوع بن گئی جسے ٹیکسٹ / کنٹیکسٹ / سب ٹیکسٹ کی تثلیث کے نام سے موسوم کیا گیا۔ اور ساخت شکنی کے تحت جس کا تانیثی تجزیہ کیا گیا۔ ہم اس امر کو فراموش نہیں کر سکتے کہ مرد غالب معاشرے میں مرد دوہرے جنسی معیار کو صحیح قرار دیتے ہیں تو اس کی مخالفت ضرور ہوگی اور نفسیاتی، سماجی، معاشرتی اور حیاتیاتی رشتوں کے بارے میں سوالات اٹھائے جائیں گے لیکن ان رشتوں کو ختم نہیں کیا جا سکتا۔ انہیں نئی سمت اور جہت، ماہیت اور معنویت دی جا سکتی ہے۔ فریڈن نے صحیح سوال کیا ہے کہ کیا۔

> ''عورت اپنی حیاتیاتی حیثیت کی نفی کر سکتی ہے؟ کیا وہ مرد سے مکمل طور پر آزاد ہو سکتی ہے؟ کیا اولاد اور خاندان کے دائرے سے باہر رہ کر زندگی بسر کرنا اسے خود مختار اور آزاد بناتا ہے؟''

جنسیت اور جنسی لبریشن مرکزی مسئلہ نہیں اسے مرکزی مسئلہ بنانے سے نسوانی لبریشن کے بارے میں کئی طرح کے شکوک اور شبہات پیدا ہو گئے ہیں۔ بنیادی ایشوز ہیں معاشی اور سماجی مساوات اور انصاف، تعلیم اور روزگار کے مساوی مواقع اور معاوضے، جنسی جبر و استحصال سے نجات، باعزت ازدواجی رشتے، مساوی حقوق اور سیاسی اقتدار میں شرکت، ذاتی اسپیس اور صحت بخش زندگی کی سہولیات۔

دراصل نسوانی لبریشن نوع انسانی کے نجات کا ہی حصہ ہے۔ یہ تبھی ممکن ہے کہ جب ہم دیکھیں کہ معاشرے میں جو تغیر و تبدل ہو رہا ہے اس کی نوعیت، سمت، اور رفتار کیا ہے؟ اور مختلف فرقوں اور طبقوں پر اس کے اثرات کیسے پڑ رہے ہیں۔ ہم اس امر کو فراموش نہیں کر سکتے کہ عورت پر جبر کے ساتھ ساتھ مرد کو بھی انسان کش حالات کا شکار بنایا جا رہا ہے۔ جرمین گریر نے جب The Female Eunuch ۱۹۷۰ء شائع کی تو اس نے بھی بعض انتہا پسند خیالات کا اظہار کیا تھا۔ لیکن بعد میں اپنی اگلی کتاب Sex and Destiny ۱۹۸۴ء میں تسلیم کیا کہ عورت ہونے اور خاندان ہونے میں کوئی تضاد نہیں ہے۔ وقت آ گیا ہے کہ ہم نسوانی لبریشن کی تحریک کا از

سرنو جائزہ لیں اور دیکھیں کہ ہم نے کیا کھویا اور کیا پایا ہے۔ ہمارا اگلا قدم کیا ہوگا؟ ہمیں اپنے وجود اور اپنی اصلیت کو پہچاننا ہے۔ ہمارے سامنے جو نئے سوالات اور مسائل درپیش ہیں ان کے جواب اور حل تلاش کرنے ہیں۔ اور نئے خیالات کو نئی نظر سے پیش کرنا ہے ہمارے ذاتی وجود کا اسناد ہماری بنیادی ضرورتوں میں توازن کرنے میں مضمر ہے۔ یہ بنیادی ضرورتیں کیا ہیں؟ عورت کی ذاتی قدر اور قوت، شناخت، خودداری اور مرد اور خاندان کے ساتھ نئے رشتوں کو استوار کرنا۔ یہ توازن عورت کو ہی نہیں بلکہ مرد کو بھی آزاد کرے گا۔ اس طرح عورت اور مرد مل کر انصاف پر مبنی انسانی معاشرے کی تعمیر کر سکتے ہیں لیکن اس ثلاثی سلسلے کی آخری کتاب The Whole Women (۱۹۹۸ء) میں گریر پھر غصے میں نظر آتی ہیں اور مرد کے خلاف اعلانِ جنگ کرتی ہیں۔

شاید اسی لئے پیٹی فرانسس جس نے Women who want to become women نام کی جماعت قائم کی ہے، نے کہا ہے کہ

> جب کوئی عورت اپنے عورت ہونے کے رول پر شرمندگی محسوس کرتی ہے تو وہ درحقیقت احساسِ کمتری کا شکار ہوتی ہے اور اس طرح بغیر چاہے ہی مرد کے غلبے کو تسلیم کرتی ہے۔ عورت نہ سیکنڈ سیکس ہے اور نہ ہی اس کی حیثیت حقیر ہے۔ اگر ہم اپنے عورت ہونے کے رول سے مطمئن نہیں تو کیریر، سہولیات اور زیادہ حقوق ہمیں ذاتی تسکین نہیں دے سکتے۔ ہر رول کی تکمیل انسانی رشتوں کے دائرے میں ہی ممکن ہے۔

اور آخر میں:

شہرۂ آفاق کتاب The Decline of Males کے مصنف لائنل ٹائیگر نے اپنے ایک انٹرویو میں اس سوال کے جواب میں کہ جنس اور جنسی اصناف میں بڑھتے ہوئے فاصلے کو کم کرنے کے لئے مرد اور عورت کیا کر سکتے ہیں، کہا:

> "For a start, stop shouting. Stop standing on a platform of self-righteousness and instead reflect quietly that sex is at the

heart of nature and affects deeply how species including our own do life in most wars, the combatants can retire to their homelands after the battle. But men and women have to live together---by and large want to---and the current sex war stimulated by ideologues and lawyers makes it difficult for them to do so without quite irrelevant cosmic questioning of their attitudes and goals in life. It would also help to remember that each group of young men and women have their own realities, problems and sence of opportunities. And their own reproductive strategies. They shouldn't be held responsible for the failures of their ancestors or the fact they live in a different world then one in the past which many people now deplore." (10)

حواشی

1. Knowing Feminism, Edited by Liz Stanley 1997
2. Toril Moi, Sexual/Textual Politics, Literary Theory 1995

3. Erica Jong, What Do Women Want? Power, Sex, Bread, & Roses
4. Sandra Bem, The Lenses of Gender 1993
5. Dennis Wrong, Adversial Identities and Multiculrualism, Sociėty-January/February 2000
6. Linda Gordon, The Trouble with Difference, Dissent, Spring 1999
7. Helen Fisher, The First Sex: The Natural Talents Women of and How They are Changing the World 1999
8. Jasbir Jain, Women's Writing: Text and Context
9. Kate Millet, Sexual Politics 1997
10. Loinel Tiger, The Decline of Males, interviewed by Barbra Cave Hendricks and Mark Fortier, SOCIETY- January/ February 2000

تانیثی ادب کی شناخت اور تعیّنِ قدر

نئے ادبی نظریہ سازوں نے ادب کے ان تمام سکہ بند معیاروں پر سوالیہ نشانات قائم کئے ہیں۔ جن کے سبب بالا دست فکری اور ادبی طبقات کو ماضی کے ادبی اظہار discourse میں مرکزیت اور مثالی حیثیت حاصل رہی ہے۔ ادب کی روایت میں آفاقی اصولوں کا تصوّر ہو، یا جاگیردارانہ مُسلّمات کی قطعیت، غالب سماجی اداروں کی اجارہ داری ہو یا پدرانہ نظام پر قائم سماجی تصورات اور جنسی تفریق کی بالادستی، اس نوع کے سارے معیارات گزشتہ برسوں میں شدت کے ساتھ زیرِ بحث آئے ہیں۔ ان مباحث کے ماحصل کے طور پر لسانی، ثقافتی، اور جنسی اکائیوں کی طرف سے، روایتی طور پر تسلیم شدہ اصول و معیار کی نفی پر اصرار بڑھ گیا ہے، اور اپنی شناخت کا مسئلہ بنیادی اہمیت اختیار کر گیا ہے۔ بسا اوقات یہ اصرار تشخص کی تلاش کے حوالے سے مُسلمہ اقدار پر خطِ تنسیخ کھینچنے کی صورت میں سامنے آیا۔ تشخص کی تلاش و جُستجو کی اس کوشش نے جنسی تفریق پر قائم معاشرے کے فکری اور ادبی اظہارات کی بحث کو ادبی مُباحث کے مراکز میں لا کھڑا کیا ہے۔ اس طرح تانیثیت کا مسئلہ نظری اعتبار سے ایک اہم مابعد جدید مسئلہ بھی بن گیا ہے۔ ورجینیا وولف سے لے کر سیمون دی بوار تک کے درمیانی وقفے میں ادبی درجہ بندی کے جو مُباحث سامنے تھے ان کی حیثیت کہیں طبقاتی اور کہیں نفسیاتی درجہ بندی کی تھی۔ مگر ان دونوں دانشور خواتین کی تحریروں نے معاصر تانیثی تصورات کی تشکیل جدید کے لئے نئی بنیادیں فراہم کیں۔ یہی سبب ہے کہ مسئلہ، نسائی شناخت کا ہو، تانیثی نظریے کا یا تانیثی تنقید کا، ان کی تحریروں سے کسبِ فیض کرنے کی کوشش تقریباً ہر ایک نئی کتاب اور تحریر میں دکھائی دیتی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو کے حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت کے مسائل من و عن وہ نہیں ہو سکتے جن سے مغرب کی تانیثیت پسند مُصنفین دو چار ہیں۔ اس لئے کہ ان کی گفتگو کی

اساس نمایاں طور پر مغربی زبانوں کے فکشن اور شاعری کے نمونوں پر قائم ہے۔ تاہم کچھ موازنے کی سہولت کی خاطر اور بڑی حد تک نظریاتی بنیادوں کے تعین اور تفہیم کی غرض سے مغربی تانیثی کی مُبادیات سے رجوع کرنا موضوع گفتگو کے تقاضوں کے عین مطابق ہوگا۔

اس تفصیل میں جانا سردست غیر ضروری ہے کہ ورجینا وولف کی کتاب ''A Room of ones own'' اور سیمون دی بوار کی کتاب ''The Second Sex'' نے کیوں کر تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا۔ اور اس بات کی اہمیت واضح کی کہ مغرب میں ادبی تخلیق اور تنقید کس طرح صدیوں سے رائج پدری نظام کی بنیاد پر قائم تہذیب کی عکاسی کرتی ہے۔ اس پس منظر میں اردو کے حوالے سے بھی اس وقت تک تانیث پسند نقطۂ نظر کو سمجھنا مشکل ہوگا، جب تک کہ ہم پدری نظام میں مرد کی مرکزیت اور عورت کو غیر سمجھنے کے رویے کو نشان زد نہ کرلیں اور یہ اندازہ نہ لگالیں، کہ جنسی محویت کی نشاندہی جن تحریروں کے وسیلے سے کی جاسکتی ہے ان کو مغرب میں کس طریق کار کے ذریعے زیرِ بحث لایا گیا ہے۔ ڈیل اسپنڈر اور ٹورل موئی نے تانیثی ادبی نظریات کو جس طرح مرتب کیا ہے اس کی رو سے مغرب مرد کی مرکزیت کے تصوّر کا ایسا عادی ہے کہ اس میں عورت اپنے آپ محکوم یا غیر بن کر رہ جاتی ہے۔ چنانچہ بیشتر ادبی تحریروں میں اس تفریق کا عکس اس طرح منتقل ہوا ہے کہ مرد کرداروں کے مقابلے میں عورت کا کردار نصف بہتر کے بجائے نصف کہتر کے نمونے پیش کرتا ہے۔ اس صورتِ حال میں مردانہ رویوں کی بالادستی کے سبب مرد ادیبوں کی تحریریں صرف مردوں کے لئے لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔ اس لیے اس رویے کی مزاحمت کی خاطر ایک ایسے زاویۂ نظر کی شدید ضرورت محسوس کی گئی کہ جو جنسی عدم توازن اور افراط و تفریط کو نشان زد کر سکے اور قدیم و جدید ادب کی قرأتِ ثانی یا قرأتِ مختلف پر اصرار کر سکے۔ اس طرزِ مطالعہ کو مزاحمتی قرأت کا بھی نام دیا گیا ہے۔ اس تبدیل شدہ مطالعہ نے واضح کیا کہ ہم نے اب تک مرد کے ساتھ مُتحرک، بہادر اور تعقل پسند جیسے اوصاف اور عورت کے ساتھ مجہول، کمزور اور جذباتی جیسی منفی صفات وابستہ کر رکھی ہیں۔۔۔ اس طریقِ تنقید نے تانیثی زبان کے مسئلے کو از سرِ نو بحث کا موضوع بنایا ہے، اور جملوں کی ساخت، ڈسکورس کی مختلف اقسام اور تانیثی زبان اور اسلوب کے عناصر کی تلاش کو گزشتہ برسوں میں ایک طاقتور رجحان کی صورت میں تبدیل کر دیا ہے۔۔۔ رولاں بارتھ کی معنیات اور دریدا کی لاتشکیل کی مدد سے تانیثیت پسند مُصنفین کے ایک حلقے نے لسانیاتی مطالعے کی نوعیت تبدیل کردی ہے۔ ان نظریہ سازوں کا بنیادی مسئلہ ایسی نسائی زبان کی اختراع ہے جو پدری بنیاد پر قائم نظام کی توثیق نہ کرے۔

تاہم یہ بات وضاحت کی محتاج ہے کہ تانیثیت ادبی قدر کا نعم البدل کیسے بن سکتی ہے؟ ادب کے قاری کے لئے تانیثی رجحان یا طریق تنقید سے تانیثیت کی شناخت تو بڑی حد تک قائم ہو جاتی ہے، مگر ادب کو ادب کی حیثیت سے پڑھنے اور اس کی پرکھ کی معیار بندی کرنے، کا مسئلہ ہنوز اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔ اس لیے کہ دوسری طرح کے موضوعاتی شناخت کی طرح تانیثی نقطۂ نظر کو بھی بجائے خود فنی معیار کا نام تو نہیں دیا جاسکتا البتہ اس طرز مطالعہ سے موضوعاتی اور تہذیبی توازن کا نظام ضرور قائم کیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک ادبی قدر کی معیار بندی کا سوال ہے تو اس کا تعین بہر حال شعریات کے عمومی اصول وضوابط ہی کریں گے۔

تانیثی نظریے کے اس پس منظر کو یوں تو مغرب اور مشرق کی کسی بھی زبان کے ادب کے مطالعہ کی بنیاد بنایا جاسکتا ہے۔ ویسے اگر اردو کے خصوصی حوالے سے تانیثی ادب کی شناخت قائم کرنے کی کوشش کی جائے تو، مغرب کی زبانوں کے مقابلے میں اردو کا معاملہ زیادہ افراط وتفریط کا شکار دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے معاشرتی نظام کے زیرِ اثر ادب میں بھی پدری نظام کی بالا دستی شعوری سے کہیں زیادہ تحت الشعوری گہرائیوں میں پیوست ہے، کہ خود عورتیں بھی عموماً جنس تفریق پر قائم اپنے ادبی سرمائے پر قانع ہیں، اور ان کے رویے اپنی محکومیت کے رجحان کو تقویت دینے میں کچھ کم معاون نہیں۔ اس بات میں کوئی مضائقہ نہیں کہ خواتین اپنے نسائی رویوں سے بلند ہو کر فلسفیانہ یا دانشورانہ سطح پر ان ہی ذہنی اور فکری مسائل اور واردات کو اپنے ادب میں موضوع بنائیں جن سے مرد وزن یکساں طور پر دو چار ہیں۔ مگر جس سماج میں طبقاتی کشمکش، زیر دستوں کی حمایت اور معاشرے کی پس ماندہ اکائیوں کے مسائل کا احساس' ادب کے اہم موضوعات بن سکتے ہیں' وہاں جنسی تفریق کے مسئلے کو نشان زد کرنے کی چشم پوشی مقامِ حیرت ہی نہیں مقامِ غیرت بھی معلوم ہوتی ہے۔

مطالعہ کی سہولت اور ارتکاز کی خاطر اگر شاعری کے حوالے سے اردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گزشتہ کئی صدیاں اردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی وادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی نہ بن پائی ہوں اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطۂ نظر کی تلاش زیادہ سودمند ثابت نہیں ہو سکتی۔ لیکن گذشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتد بہ تحریریں کچھ اس تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویوں کی نوعیت کا تعین کر سکتے ہیں۔ جہاں تک مرد ادیبوں کی تحریروں میں عورت کی امیج کا سوال ہے تو اس سلسلے میں طبقاتی سماج کی ناہمواریوں کی نشاندہی کے دعویدار شاعروں تک کے یہاں طبقۂ اُناث سے ناانصافی کی مثالیں کثرت سے ملتی

ہیں۔ اس ضمن میں باقر مہدی کی یہ رائے عبرت ناک صورتِ حال کو نمایاں کرتی ہے کہ:

''خود ترقی پسند اور جدید ادیبوں اور شاعروں کی تحریریں عورت کی جذباتی اور معاشرتی کشمکش کو مسخ کر کے پیش کرتی رہی ہیں۔ خواہ وہ راشد کی نظم میں ہم رقص ہو یا مجاز کی 'آنچل کو پرچم بنانے والی باغی لڑکی'' ہو' عورت کے جسم اور ذہن کی اتنی ہی اہمیت ہو جتنی مرد کی، کہیں نظر نہیں آتی۔ اور غزل کی حکمرانی نے تو عورتوں پر تغزل کے دروازے اس طرح بند کیے تھے کہ وہ جانِ غزل تو بن سکتی تھی مگر خود غزل گو نہیں بن سکتی تھی''۔

اردو شاعری کے معاصر منظر نامے میں جن شاعرات کی کاوشوں کو سنجیدہ مطالعہ کا موضوع بنایا جا سکتا ہے، ان کی اکثریت بھی جنسی بنیاد پر قائم تفریق کے مسائل کو بالعموم قابلِ اعتنا بھی نہیں سمجھتی۔ بعض شاعرات نسائی جذبات واحساسات کی پیشکش یا کسی حد تک اعترافی شاعری کی حدوں کو چھوتی ہوئی نظر آتی ہیں' اور معدودے چند ایسی ہیں جن کی نظموں میں اپنی صورتِ حال سے بے اطمینانی، قدرے انحراف اور مساوی حقوق کی طلب کا واضح رجحان ملتا ہے۔ مثال کے طور پر شفیق فاطمہ شعریٰ دانشورانہ موضوعات، مذہبی اور روحانی محرکات سے دلچسپی اور گہری بصیرت کے سبب ایک ایسی شاعرہ کا تاثر قائم کرتی ہیں جس کے لیے جنسی بنیاد پر قائم معاشرہ کوئی قابلِ توجہ مسئلہ نہیں محسوس ہوتا۔ تاہم شعریٰ نے اپنی بعض نظموں میں نسائی امیج کو مذہبی حوالوں کے ساتھ نمایاں کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ اس نوع کی نظموں میں ان کی ایک قدرے طویل نظم ''اے تماشا گاہ عالمِ روئے تو'' کا ایک ذیلی عنوان 'دُعائے بانوئے فرعون' ہے۔ انہوں نے اس حصے سے متعلق حاشیے میں 'بانوئے فرعون' کی تلمیح کے مضمرات بیان کرتے ہوئے اپنے معاشرے میں عورت کی حیثیت پر بھی گفتگو کی ہے۔ نظم کے متعلقہ مصرعے کچھ اس طرح ہیں۔

''اب تو میرا گھر وہی گھر / جس کا تو بانی بنے / اب تو تیرے ہی جوارِ قرب کے باغات میں / یارب بسیرا ہو میرا / رستگاری دے مجھے فرعون سے / ارتفاعِ بیت کے اس دور کا آغاز ہو / جس میں اسوہ / بانوئے فرعون کا اسوہ وہ پہلا سنگِ میل / جس پہ اتری / تابشِ امُ الکتاب /''

شفیق فاطمہ شعریٰ 'بانوئے فرعون' کے کردار کی وضاحت میں اس کی معنویت یوں نمایاں کرتی ہیں:۔

"بانوئے فرعون کا کارنامہ یہ ہے کہ ان کی دعاء کے الفاظ سے یہ عقیدہ ختم ہو جاتا ہے کہ سربراہِ خاندان، خاص طور سے شوہر سے غیر مشروط ہم آہنگی کا نام 'وفا' ہے، اور عورت ایک ایسی مخلوق ہے جو اس وفا کی بنا پر باشرف ہے۔ فرعونی جلال و جبروت کو ٹھکراتے ہوئے صرف عائلی نظام ہی سے نہیں، بلکہ ناکسوں کے اہتمام خشک و تر سے بھی غیر مشروط ہم آہنگی کے وفادارانہ عقیدہ کو وہ مسترد کرتی ہیں جس کو آج سے ہزاروں سال پہلے مسترد کرنا جان کا زیاں تھا۔"

اس حاشیے میں وہ سماجی نابرابری کی تحریکات کے ساتھ جنسی نابرابری کی عالمی تحریک کا بھی ذکر کرتی ہیں اور اسے آزادیِ اظہار کی بوکھلاہٹ کا نام دیتی ہیں۔ اور ان الفاظ میں اپنے موقف کی مزید وضاحت بھی کر دیتی ہیں:

"یہ ضروری نہیں کہ ان خیالات کی بنا پر، میں اُناثی تحریک کی گردِ کارواں سمجھی جاؤں، سچ بات تو یہ ہے کہ اس تحریک کے رطب ویابس کا بوجھ اُٹھانا میرے بس کا روگ نہیں۔"

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اپنی نظم کے بین السطور میں ایک نسائی امیج کو مثالی اور انحرافی قرار دینے کے باوجود، شعری آزادیِ اظہار کی ان سرحدوں کو چھونا نہیں چاہتیں جہاں مذہبی قدغن سے سابقہ پڑنے کا اندیشہ ہو۔

کم و بیش یہی صورتِ حال شاعرات کی غزل گوئی کی ہے۔ غزل گو شاعرات کا عام رویہ "تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے برخلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دلچسپی اور جنسی تفریق پر قائم ثنویت سے صرفِ نظر کرنے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خوابناک محبوبیت کے ساتھ یا خود سپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کی غزلوں کے تسلسل کے طور پر پروین شاکر، رفیعہ شبنم عابدی اور عشرت آفریں کے اشعار میں حسی اور جذباتی نسائیت کے عناصر ملتے ہیں، مگر چوں کہ ان حسی اور جذباتی مسائل کو کبھی نابلوغت سے وابستہ جذبات کا نام دیا گیا اور کبھی ان پر ناپختہ کار تجربے کا الزام عائد کیا گیا، اس لیے تنقیدی دہشت گردی کی ہیبت نے اس رجحان کو بھی زیادہ پنپنے کا موقع نہیں دیا۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ ہر عمر کا سچا تجربہ، سچے اظہار سے ہم آہنگ ہوسکتا ہے' اور اپنے مخصوص تناظر

میں جینوئن تخلیقی رویے کی حیثیت سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس لئے صرف نمونے کے طور پر چند اشعار ملاحظہ کئے جا سکتے ہیں جو فکری دبازت کی نفی ہی نہیں بلکہ خواہناک نسائی احساس اور جذبے کی صداقت کی نمائندگی بھی کرتے ہیں:

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

کشور ناہید

کچھ یوں ہی زرد، زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

کشور ناہید

اب ایک عمر سے دکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آٹھوں پہر رلاتے تھے

کشور ناہید

ہر لمس ہے جب تپش سے عاری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں

فہمیدہ ریاض

وہ خواہشِ بوسہ بھی نہیں اب
حیرت سے ہونٹ کاٹتی ہوں

فہمیدہ ریاض

میں سچ کہوں گی مگر اس سے ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لاجواب کر دے گا

پروین شاکر

بارشِ سنگِ ملامت میں وہ میرے ساتھ ہے
میں بھی بھیگوں، وہ بھی پاگل بھیگتا ہے ساتھ ساتھ

پروین شاکر

ان اشعار میں سے بیشتر کو اعترافی شاعری کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ تانیثی نظریہ

ادب کے نقطۂ نظر سے اس رویے کی اہمیت اس لیے بھی قابلِ توجہ بن جاتی ہے کہ احتجاج اور انحراف کی منزل تک پہنچنے والوں کے لیے ان مرحلوں سے گزرنا بڑی حد تک ناگریز ہوتا ہے۔

غزل کے مقابلے میں شاعرات کی نظموں کو نسائی رویوں کی تفہیم کا زیادہ بہتر وسیلہ بنایا جا سکتا ہے۔ واضح رہے کہ غزل ہی کی طرح نظموں میں بھی اگر ہم ان رویوں کو ارتقائی صورت میں دیکھنا چاہیں تو پتہ چلے گا کہ عورت کی حیثیت سے اپنے وجود کا احساس، نسائی جذبات کا اظہار یا اعتراف اور جنسی محویت پر قائم معاشرے سے انحراف جیسے مراحل اردو میں تانیثی رویے کے مختلف مدارج ہو سکتے ہیں۔ جہاں تک نسائی منصب کے احساس کا سوال ہے تو ہمیں بعض ایسی نظمیں ملتی ہیں جو تخلیقی تجربے کے مختلف مراحل کو کچھ اس انداز سے موضوع گفتگو بناتی ہیں کہ ان میں تخلیق کے مطلق عمل کے ساتھ تنقیدی اصطلاح میں 'تخلیقی عمل' کے اسرار بھی کھلتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس نوع کی ایک نظم کا حوالہ شاید یہاں خارج از بحث نہ ہو۔:

وہ حرف' جو فضائے نیل گوں کی وسعتوں میں قید تھا / وہ صوت'، جو حصارِ خامشی میں جلوہ ریز تھی / صدا، جو کوہسار کی بلندیوں پہ محو خواب تھی / ردائے برف سے ڈھکی / وہ حرف جو ہوا کے نیلے آنچلوں سے چمن کے / جذب ہو رہا تھا ریگ زار وقت میں / وہ ذرہ ذرہ منتشر تھا / دھندلی ساعتوں کی گرد میں / وہ معنی گریز پا لرزتا تھا جو رگِ حیات میں / وہ رمزِ مختصر کہ جو ابھی نہاں تھا بطن کائنات میں / بس ایک جست میں حصارِ خامشی کو توڑ کر / پگھل کر میرے درد و آرزو کی آنچ میں / وہ میرے بطن کی صباحتوں میں ڈھل گیا / وہ آبشارِ نغمۂ ونوا، کہ کوہسار سرد سے گرا / کہ گونجتی گپھاؤں سے ابل پڑا / وہ جوئے ذات، نغمۂ حیات جو رواں دواں ہے، بحرِ بے کراں کی کھوج میں //

(وہ حرف، وہ صوت وصدا: زاہدہ زیدی)

تخلیقی عمل کے مختلف مراحل کی گرفت اور شعوری اور لاشعوری محرکات کی دریافت خود شاعر کے لیے ایک مشکل عمل رہی ہے۔ اس نظم میں زاہدہ زیدی نے تخلیقی عمل کو صرف شاعر کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے جس طرح موضوع گفتگو بنایا ہے، وہ وسیلۂ تخلیق کی حیثیت سے نسائی سرشت کا عمدہ اظہار بھی ہے اور داخلی سرگزشت کا اعتراف بھی۔ اسی موضوع کی

دوسری جہت ہمیں ایک مکمل اعترافی نظم میں ملتی ہے، جس میں جنس کو ایک تخلیقی تجربہ بنایا گیا ہے:

یہ کون سا مقام ہے / کہ چاروں سمت منتشر ہیں / ریزہ ریزہ
آبگینہ ہائے شوق / یہیں تو حسرتوں کے بیج بو کے / فصلِ درد
اگائی تھی / یہیں تو آرزو، نقیبِ وقت بن کے آئی تھی / وہ کوہِ درد
سینۂ حیات پر / وہ بوجھ بھی سبک سبک / وہ جرعہ ہائے آتشیں / لہو
میں جذب آگ سی / یہ کائنات ٹوٹ کر بکھر گئی / کہ چور چور ہیں
نشاطِ جاں کے آئینے / کہ ریگ ریگ نشۂ بدن ہے / ذرّہ ذرّہ جستجو
کی راکھ ہے / فضائے ذہن بے اذاں / تصورات رائیگاں /
تلاشِ ذات جوئے خوں / یہ کوہِ جرم حادثات / یہ قطرہ ہائے انفعال
ابر جبینِ کائنات / چیخ رہی ہیں ہڈیاں وجود کی //

(فشار: ساجدہ زیدی)

ساجدہ زیدی نے نظم کے ان مصرعوں میں جس طرح بالواسطہ انداز میں نسائی تجربے کو اعترافی شاعری میں تبدیل کردیا ہے وہ فنی نقطۂ نظر سے بھی استعارہ سازی کی عمدہ مثال ہے۔ اس نظم کی امیجری میں تانیثی روّیوں کو خیال یا فکر کے بجائے حواس کے حوالے سے شعری پیکروں میں تبدیل کیا گیا ہے۔ یہ انداز ایک خاتون شاعر کی حیثیت سے بھی ان کی شناخت متعین کرتا ہے اور فنی تدبیر کاری کی بھی قابلِ توجہ مثال پیش کرتا ہے۔

تاہم ساجدہ زیدی اور زاہدہ زیدی کی اس نوع کی گنتی کی چند نظمیں ان کی شاعری کے عام رجحان کی نمائندگی نہیں کرتیں۔ ان کی شاعری کا عمومی رجحان، فکری اور دانشورانہ سطح پر ایسی عام شعری فضا کی عکاسی کرتا ہے جس میں مرد و زن، دونوں طرح کے شاعر، یکساں طور پر شریک ہیں۔ ان شاعرات کے برخلاف فہمیدہ ریاض کی شاعری کا غالب رویہ نسائی احساس کی ترجیح پر قائم ہے۔ پدری نظام پر قائم سماج کی ناہمواریوں کی نشاندہی ان کی نظموں کا طاقت ور رجحان ہے۔ انہوں نے ماں بننے کے تجربے کو جس فنکاری اور حسی ارتعاشات کے ساتھ اپنی ایک ابتدائی نظم 'لاؤ' ہاتھ، اپنا لاؤ ذرا' میں پیش کیا تھا، وہی دراصل ان کی شاعری کی مخصوص شناخت بن گیا۔ تانیثی روّیے کے بعض اور پہلو، جن میں اپنے سماج میں محویت کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے، بعد کی ان کی بیش تر نظموں کا پس منظر ہے۔ اس ضمن میں ان کی متعدد نظموں میں سے محض ایک مختصر نظم کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے، جس میں محویت کا یہ احساس نمایاں طور پر موجود ہے:

مگر آہ اس میں نئی بات کیا ہے / وہ عورت ہے ہم جنس سب عورتوں
کی / سدا جس پہ چابک برستے رہے ہیں / وہ ہر دور میں سر بریدہ
مسانوں میں لائی گئی ہے / کبھی بھینٹ بن کر / پتی کی چتا پر
چڑھائی گئی ہے / کبھی ساحرہ کا لقب دے کر زندہ جلائی گئی ہے /
یہ عورت کا تن ہے / قبیلوں کی نسلیں بڑھانے کا آلہ ہے / ان کی
حمیت کی بس اک علامت / جو چاہو تو اس علامت کو روندو / اسے
مسخ کر دو / اسے دفن کر دو //

(فہمیدہ ریاض)

اس نظم کی بلند آہنگی اور اس کا براہ راست انداز' فنی نقطۂ نظر سے البتہ معرض بحث میں آ سکتے ہیں۔ مگر فکری اور ادبی موقف کے اعتبار سے فہمیدہ ریاض کی اس نوع کی نظموں سے ان کی تانیثی شناخت ضرور متعین ہوتی ہے۔

فہمیدہ ریاض کے مقابلے میں کشور ناہید نے اوّل و آخر ایک تانیثیت پسند ادیب اور شاعرہ کی حیثیت سے معاصر شاعرات نیز فکری، فنی اور عملی طور پر اپنی شناخت قائم کی ہے۔ ان کی تحریریں خواہ نثر کی صورت میں ہوں یا شاعری کی شکل میں، تانیثی تحریک کو اس کے سارے لوازم کے ساتھ برتنے کی کوشش کرتی ہیں۔ انہوں نے طبقاتی تفریق کے ترقی پسند نقطۂ نظر سے اپنے ادبی سفر کا آغاز کیا تھا۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ جنسی تفریق کے مسئلے کو نمایاں کرنے کو اپنی تحریروں کا محور بنا لیا۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ''عورت، خاک اور خواب کے درمیان'' تانیثی نظریے کو ریسرچ، تجزیہ اور فنی اظہار سے متعلق مسائل کو منضبط اور مدلل انداز میں پیش کرنے کی اردو میں ایک اہم کوشش ہے۔ انہوں نے 'سیمون دی بوائر' کی کتاب کا ترجمہ تلخیص کے ساتھ پیش کر کے 'عورت' کے نام شائع کیا ہے۔ اور اپنی توضیحات کے ذریعہ اردو دنیا سے تانیثی نظریے کو متعارف کرانے کی علمی بنیادیں فراہم کی ہیں۔ لیکن ایک تانیثیت پسند فن کار کے طور پر ہمارے لیے اگر ان کی کوئی تحریر قابل مطالعہ ہو سکتی ہے تو ان کی نظمیں ہیں۔ اپنی نظموں میں' ان کی بلند آہنگی اور نظریاتی وابستگی کی شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ انہوں نے اپنے تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے لیے بالعموم دو طرح کے اسالیب کا انتخاب کیا ہے۔ ایک تو ان کی نثری نظمیں ہیں جن میں وہ اپنی نظریاتی وابستگی کو چھپا نہیں پاتیں۔ اور دوسرے ان کی آزاد نظمیں، جن کی لفظیات، علائم اور فنی لوازم کا اہتمام، اس بات کا وافر ثبوت فراہم کرنے کا وسیلہ ہیں کہ انہوں نے خود کو ایک تانیثیت پسند مفکر کے طور پر ہی متعارف نہیں کرایا بلکہ قابلِ توجہ شاعرہ کی حیثیت سے بھی

اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے۔ نیلام گھر، جاروب کش، میں کون ہوں، اور اینٹی کلاک وائز، جیسی نظمیں ان کے تانیثی رویوں کی بھرپور نمائندگی کرتی ہیں۔ 'اینٹی کلاک وائز' میں انہوں نے طبقۂ اُناث کے لئے در پیش صورتِ حال کو نسبتاً زیادہ صراحت کے ساتھ پیش کیا ہے:

میرے ہونٹ تمہاری مجازیت کے گن / گا گا کر خشک ہو بھی جائیں
تو بھی تمہیں یہ خوف نہیں چھوڑے گا / کہ میں بول تو نہیں سکتی
لیکن چل تو سکتی ہوں / میرے پیروں میں زوجیت اور شرم و حیا
کی بیڑیاں ڈال کر / مجھے مفلوج کر کے بھی / تمہیں یہ خوف نہیں
چھوڑے گا کہ میں چل تو نہیں سکتی / مگر سوچ سکتی ہوں / آزاد
رہنے، زندہ رہنے، اور مرے سوچنے کا خوف / تمہیں کن کن
بلاؤں میں گرفتار رکھے گا//

(کشور ناہید)

اس نظم کے مقابلے میں آزاد نظم کی ہیئت میں ان کی متعدد نظمیں فنی لوازم کو زیادہ بہتر طریقے پر اپناتی ہیں' اور صحیح معنوں میں اس نوع کی نظمیں نسائی جمالیات کے ضمن میں ان کی کاوشوں کا منفرد ثبوت پیش کرتی ہیں۔ نمونے کے طور پر یہاں ایک نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کئے جا سکتے ہیں:

مجھے سزا دو کہ میں نے اپنے لہو سے تعبیر خواب لکھی / جنوں بریدہ
کتاب لکھی / مجھے سزا دو کہ میں نے تقدیس خواب فردا میں جاں
گزاری / بہ لطفِ شب زادگاں گزاری / مجھے سزا دو کہ میں نے دو
شیزگی کو سودائے شب سے رہائی دی ہے / مجھے سزا دو کہ میں جیوں
تو تمہاری دستار گر نہ جائے / مجھے سزا دو کہ میں تو ہر سانس میں
زندگی کی خوگر / حیات بعد ممات بھی زندہ تر رہوں گی / مجھے سزا دو /
کہ پھر تمہاری سزا کی میعاد ختم ہوگی //

ہمارے معاشرے میں عورت کو 'نصف بہتر' قرار دینے کا مشفقانہ اور ترحم آمیز رویہ اس وقت بے نقاب ہوتا نظر آتا ہے جب کشور ناہید جیسی کوئی شاعرہ اس رویے کے مضمرات پر اپنے شدید ردِ عمل کا ایسا اظہار کرتی ہیں، جس میں فکری بغاوت کے ساتھ اس نظم کی طرح شعریت کا بھی اہتمام کیا گیا ہو۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ تانیثی تحریک کے تناظر میں کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض کو اردو شاعرات کے مابین نمائندہ ترین ترجمان شاعرات کی حیثیت دی جاسکتی ہے۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کے بعد کی نسل اس رجحان پر مبنی شاعری کی کوئی توسیع نہیں ہوئی بعض نسبتاً نو وارد شاعرات کی نظموں میں اس رویے کی گونج اس طرح سنائی دیتی ہے۔ گویا وہ ابھی اپنی شناخت اور آواز کی دریافت میں مصروف ہیں۔ ایسی شاعرات میں نمونے کے طور پر شہناز نبی اور عذرا پروین کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ شہناز نبی کی نظم 'بھیڑیں' میں طنزیہ طریق کار اور علامتی معنویت کے سبب تانیثی کے اظہار کے قدرے مختلف اسلوب کو اپنانے کی کوشش ملتی ہے:

اک چراگاہ/سو چراگاہیں/کون ان ریوڑوں سے گھبرائے اجڑ
گئیں کم زمینیں اپنی تو/ کچھ سفر، کچھ حضر کا شغل رہے / کچھ نئی
بستیوں سے ربط بڑھے/ان کو آزاد کون کرتا ہے/یہ بہت مطمئن
ہیں تھوڑے میں/اک ذرا سا گھما پھرا لاؤ / کچھ ادھر کچھ ادھر
چرالاؤ/بھیڑیں معصوم بے ضرری ہیں /جس طرف ہانک دو چلی
جائیں۔

(شہناز نبی)

ردِّ عمل اور طنز کی شدت پر مبنی اس نظم کے قدرے بدلے ہوئے اسلوب سے اس وقت ہمارا واسطہ پڑتا ہے، جب ہم عذرا پروین کی نظمیں پڑھتے ہیں ان کی نظموں میں بالواسطہ طریقۂ کار کے بجائے براہ راست لب ولہجہ ملتا ہے۔ لیکن اس بات کا اعتراف کرنا چاہیے کہ ان کی شاعری مرکزی حیثیت سے جنسی تفریق کے موضوع کو زیرِ بحث لاتی ہے، یہ الگ بحث ہے کہ فنی طور پر ان کا منصب کیا متعین ہوتا ہے۔ ان کی ایک نظم ہے 'میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں'۔

میں اب نیا کوئی حادثہ ہوں /میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں/
تمہارے پہلو میں کل سے اب تک جو اک بہ صورت صفر، مفر تھی،
وہ میں نہیں تھی/وہ میں نہیں ہوں /جو تجھ میں تیرے سفر کی دھن تھی
/جو خود مسافر نہ ہو کے بس تیری رہ گزر تھی/وہ میں نہیں تھی وہ
میں نہیں ہوں /سنو تذبذب کی برف پگھلی /میں ایک نچنت
اڑان ہوں اب /جو اک انچیت اگر مگر تھی /میں وہ نہیں تھی /وہ
میں نہیں ہوں /میں اب، نیا کوئی حادثہ ہوں /میں اب نئی کوئی انتہا

ہوں / میں اور ہی کوئی ہندسہ ہوں //

(عذرا پروین)

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ معاصر شعری منظر نامے میں اور جن شاعرات کی نظمیں اور غزلیں ادبی جرائد میں شائع ہوتی ہیں۔ ان کو بالعموم نسائی شناخت کے نقطۂ نظر سے مطالعہ کا موضوع ہی نہیں بنایا جا سکتا، پاکستان میں پروین فضا سیّد اور عذرا عباس اور ہندوستان میں شبنم عشائی جیسی معدودے چند شاعرات ایسی ہیں جو اپنی ذات کے اظہار کے مسئلے سے دوچار ہیں۔ لیکن ان کی شاعری کسی طاقتور نسائی رجحان کی نمائندگی نہیں کرتی۔

نسائی روّیوں اور تانیثی رجحان کی پہچان اور تعیّنِ قدر، کے اس جائزے سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ادبی اور تنقیدی اظہار میں تانیثیت کی شمولیت کے بعد ادبی فکر وفن کے تناظر کے افق میں کیوں کر وسعت پیدا ہوئی ہے؟ اردو میں چوں کہ تانیثی نظریے کو کسی طاقتور رجحان کی صورت میں ابھی پنپنے کا موقع نہیں ملا، اس لیے انفردی کوششوں کی اہمیت کے باوجود ابھی نسائی جمالیات کی تشکیل ہونا باقی ہے۔ ظاہر ہے کہ نسائی جمالیات میں تانیثی نقطۂ نظر کے ساتھ ادب کی تفہیم، ہیئت اور مواد کے توازن اور تخلیقی فن پاروں کے تعین قدر کے مسائل نئے سرے سے مرتب ہوں گے۔ اور اسی صورت میں ہم تانیثیت کو نظریے کی سطح سے بلند کر کے فنی سطح تک لا سکتے ہیں۔

☆☆☆☆☆

متن کی تانیثی قرأت

عورت بیان کی گرفت میں آسکنے والی وحدت ہے ہی نہیں۔ تانیثیت کے بعض بے حد اہم نظریہ سازوں کے نزدیک عورت کو ٹھیک ٹھیک بیان کرنا یا اس کی صفات و امتیازات کو متعین کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ جولیا کرسٹیوا Julia Kristeva کہتی ہیں:

"By Women"I mean that which can't be represented ,what is not said, what remains above and beyond nomencultured and idealogies." 1

اس کے باوجود اگر معاشرے میں اسے بعض اوصاف و صفات کے حوالے سے بیان کیا جارہا ہے تو اصلاً یہ معاشرہ کو منضبط کرنے اور اس کے معاشی نظام کو ایک مخصوص جہت میں ترقی دینے کی کوشش ہے۔ معاشرے کی تشکیل کے لیے عورت اور مرد دونوں ضروری ہیں۔ لیکن ان کے درمیان ربط کی نوعیت ایک مخصوص معاشرے کی معاشی اور تہذیبی ضرورتوں سے متعین ہوتی ہے۔ بیشتر معاشروں میں مرد اور عورت کا یہ تعلق ترجیحی نوعیت کا ہے۔ یعنی مرد ایک طاقتور فاعل، حاکم، اور معاشرے میں اقتدار کا ماخذ اور منصرم ہے جب کہ عورت کمزور، محکوم، اور معاشرے کی مرد مرکزی ضرورتوں کو پورا کرنے والی مفعول یا معروض ہے۔ تانیثیت کی سیاسی اور سماجی تحریکات کے لیے یہ غیر مساوی معاشرتی / معاشی نظام ہی ان کی جدو جہد کا اصل موضوع ہے۔

اس بظاہر سادہ اور بڑی حد تک سیاسی اور سماجی صورت حال کی ایک پیچیدہ تر فکری جہت بھی ہے۔ اور وہ یہ کہ ایک تہذیبی تنظیم میں خیر و شر، مثبت اور منفی یا مقبول اوصاف و امتیازات کا جو ترجیحی نظام قائم ہوتا ہے اس کی مناسبت سے اس معاشرے کی فکری کائنات میں اس کے افراد کی جگہ متعین ہوتی ہے۔ ایک مرد مرکزی معاشرے میں وحدت، قوت، تعقل، اور وضاحت مثبت اوصاف

تسلیم کیے جاتے ہیں اور یہ سمجھا جاتا ہے کہ یہ تمام اوصاف مرد سے مخصوص ہیں جب کہ کثرت، تنوع اور اس سے پیدا ہونے والا ابہام' جذبہ کا وفور' جسم سے منسوب مادیت منفی ہیں اور عورت کی صفات تسلیم کی جاتی ہیں۔ اس کثرت، تنوع، ابہام اور ورائے نمائندگی کو وحدت اور تعقل کا پابند کرنے کی خواہش نے عورت کی وہ تعریف برآمد ہوتی ہے جس سے جولیا کرسٹیوا اور دوسرے تانیثی نظریہ ساز انکار کر رہے ہیں۔ ان کے نزدیک تانیثیت کا پہلا فرض مختلف نوع کے معاشرتی / سیاسی یا ادبی متون میں ان وسائل کی شناخت ہے جن کے ذریعے مرد اساس معاشرے میں تصورات کا یہ تفریقی / ترجیحی نظام منعکس ہوتا ہے۔

مطالعۂ ادب کا یہ تانیثی نقطۂ نظر اپنی اصل میں تانیثیت کی سماجی تحریکات سے بنیادی مقدمات پر متفق ہونے کے باوجود اپنے طریقۂ کار میں اس سے خاصا مختلف ہے۔ یہ بحث کا الگ موضوع ہے۔ لیکن اتنا تو واضح ہے کہ ادب کا تانیثی مطالعہ احتجاج یا عوامی نعرے خلق کرنے کے بجائے تحلیل و تجزیہ کا فن ہے۔ جہاں تانیثیت کی سماجی تحریکات پدری نظام کے بنیادی تصورات کو رد کرتی اور ایک نئے معاشرتی / معاشی مادی توازن کی تشکیل کے لیے کوشاں ہیں وہیں ادبی مطالعہ کا تانیثی نقطۂ نظر متن کو de-construct کرنے اور معنی یا قدر (value) کے قیام میں مرد مرکزی قیاسیات و ترجیحات کی نشاندہی سے عبارت ہے۔

خود اس مخصوص مطالعہ متن کی کئی سطحیں ہیں۔ مثلاً مابعد جدید تصور ادب کے مطابق ادب میں مصنف (تانیثیت کے مطابق مرد) کوئی خارجی یا لازمی وجود نہیں بلکہ وہ مرکزی تصور ہے جس کی مناسبت سے متن کے تہذیبی نشانات اور ان کی قدر (value) متعین کی جاتی ہے۔ اس لیے متن کی تانیثی قرأت کی پہلی سطح تو یہ ہوگی کہ ایک مخصوص ادبی روایت میں ان تہذیبی codes کی نشاندہی کی جائے جو مرد / عورت کے اس ثنویتی تخالف (Binary Opposition) میں مردانہ صفات کی تہذیبی ترجیح کی نشاندہی کرتے ہیں۔ اس کی ایک سادہ سی صورت تو یہ ہے کہ متن میں دونوں جنسوں کے لیے استعمال کی گئی لفظیات یا ان کی صفات کے لیے نظم کیے گئے استعاروں کا تجزیہ کیا جائے اور ان سے منسوب تہذیبی تصورات اور ترجیحات نمایاں کیے جائیں۔ نتائج قطعی متوقع اور تانیثیت کے دعوؤں کے عین مطابق ہوں گے یعنی دنیا کی بیشتر شاعری کی طرح اردو شاعری میں بھی وہ اوصاف جو عاشق سے منسوب ہیں' ترجیحی' مثبت اور قابلِ ستائش ہیں جب کہ معشوق کے لیے لائے گئے استعارے قابلِ تحسین مگر محبوب کی صفات کی حد تک منفی اور اکثر صورتوں میں صرف مرد کے قیاسیات و ترجیحات کے نمائندہ ہیں۔ چنانچہ شبیر حسن ملیں رونق ہے' آرائش ہے اور نظم و ضبط

ہے جب کہ وحشتِ جنوں میں وحشت و ویرانی ہے، دیوانگی ہے، جوش و بے اختیاری ہے۔ مگر محبوب کی ہر چیز سے گہری محبت اور تعلق کے باوجود آرائش و نظم و ضبط کے مقابلے میں ترجیح اسی وحشتِ جنوں اور جذب و مستی کو حاصل ہے۔ اسی طرح معشوق / عورت کے لیے لائے گئے استعارے دو شقوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں ایک وہ جو اس کے جسم کے لیے لائے گئے ہیں۔ مثلاً گل، سرو، دریا، آفتاب، ماہتاب، نرگس وغیرہ اور دوسرے جو اس کی صفات کے لیے لائے گئے ہیں۔ مثلاً بُت، سنگ دل، بے وفا، ہرجائی، ظالم، قاتل وغیرہ اس میں محبوب کی ذات کے لیے لائے گئے تقریباً تمام استعارے، مرد کے عورت سے متعلق قیاسیات کے ترجمان ہیں۔ یہاں اس وضاحت کی بھی ضرورت ہے کہ محبوب یا عاشق اور ان سے متعلق نظم کی گئیں صفات / واقعات صرف مضامین ہیں اور ان سے کوئی واقعی / حقیقی فرد یا صورتِ حال مقصود نہیں۔ اس صورت میں مضامین کا یہ پورا نظام مخصوص مردمرکزی تصورات / قیاسیات کا ترجمان ہو جاتا ہے۔ جامی کی "یوسف زلیخا" خواجہ اثر کی "خواب و خیال" کے سراپے پڑھیے اور دیکھیے کہ محبوب ہماری شاعری میں کن قیاسیات کے حوالے سے قائم ہوا ہے۔ خصوصاً اس کے اعضاء کے لیے لائی گئی تشبیہات یا اس کی توصیف کے لیے نظم کیے گئے الفاظ پر غور کیجیے تو ہماری شاعری میں عورت کے تصور کی حقیقت کھلتی ہے۔ اور محبوب کی صفات کے لیے لائے گئے الفاظ اوّل تو مرد اساس معاشرے میں جاری اقتدار کی منفی جہت کے signifire ہیں اور دوسرے وہ اصلاً عاشق کی صفات۔۔۔ گداز قلب، عجز، وفاداری، بلکہ پرستش وغیرہ کو روشن یا شدید تر کرنے کے لیے لائے گئے ہیں۔ اظہار کا یہ اقتداری نظام ہماری شعری روایت میں اس درجہ پیوست ہے کہ جب کوئی خاتون شاعر غزل کہتی ہے تو وہ بھی اس روایتی محبوب کے لیے "بُت" یا "قاتل" کا ہی استعارہ نظم کرتی ہے۔ ہندی گیتوں سے مستعار تصور کے زیرِ اثر ابتدائی عہد کے بعض شعرا نے عورت کی زبان میں چند ایسے اشعار ضرور نظم کیے ہیں۔ جن کی لفظیات اس مرد اساس تصورِ شعر سے آزاد معلوم ہوتی ہے۔ مہ لقا بائی چندا کے بعض اشعار ملاحظہ ہوں:۔

گل کے ہونے کی توقع پہ جیے بیٹھی ہے
ہر کلی جان کو مٹھی میں لیے بیٹھی ہے

کب تک رہوں حجاب میں محروم وصل سے
جی میں ہے کیجیے پیار سے بوس و کنار خوب

ہم سے کرے ہے یار بیاں اپنی چاہ کا
حاضر ہیں ہم بھی ہو کے ارادہ نباہ کا

آخری شعر میں چنداؔ عاشق کو بے وفا کہہ رہی ہیں اور یہ فارسی اور اردو شاعری کی روایت نہیں ہے۔ عاشق یعنی ہماری شعری روایت کے مطابق مرد 'بے وفا' ہوتا ہی نہیں لیکن ایسے چند اشعار کو چھوڑ کر خود چنداؔ کا کلیات انہیں مضامین اور اظہار کے انہیں وسائل سے بھرا ہوا ہے' جو اس مخصوص شعری روایت کی شناخت ہیں' لیکن یہ سب بالکل سامنے کی باتیں ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ فارسی اردو شاعری میں عورت کے معنی خلق کرنے والی فاعل (subject) ہے ہی نہیں بلکہ بقول Levi Strauss ایک بولا گیا لفظ ہے[۳] جس کے معنی اس سے متعلق تعبیرات بلکہ اس تعبیر کی لطیف تر جزئیات تک شاعر/ مرد متعین کرتا ہے۔ یہ وہ صوت یا رقمیہ ہے جسے اپنی تشکیل پر یا متن میں اپنی قدر (value) پر کوئی اختیار نہیں۔ اسے مرد خلق کرتا' اس کے معنی' اور متن کے دوسرے الفاظ کے ساتھ اس کے ربط کی نوعیت متعین کرتا ہے۔ ہماری شاعری میں معشوق/عورت کا استعارہ ایک 'بے جنس تجرید' ہے جس کی کوئی آزاد یا خود مکتفی حیثیت نہیں۔ شاعری کی تقریباً دو سو سالہ کلاسیکی روایت میں عورت کہیں بولتی ہوئی سنائی نہیں دیتی۔ تخلیق/ تعمیر کا یہ مرد اساس عرصہ (space) اس حد تک وسیع ہوتا گیا ہے کہ عورت کے تجربات اور احساسات کا مضمون شاعری کے محیط پر بھی نظر نہیں آتا۔ معشوق کی کیفیات کا مضمون تو ہماری کلاسیکی شاعری میں شاذ ہی ہے اس کی گفتگو اور عمل کے متعلق بھی تمام تر اطلاعات شاعر / مرد کی مرہون منت ہے' جو اس عورت کو اپنی شعری روایت کے حوالے سے دیکھتا اور بیان کرتا ہے۔ دنیا کی اکثر شاعری کی طرح اردو میں بھی بقول Sylvia Plath وہی آواز ہے:

"جس نے ہمارے متعلق بات کی' ہم سے بات کی' ہم پر بات کی'
لیکن یہ آواز کبھی ہمارے لیے نہیں اٹھی۔"[۴]

اب جو شاعری ہمارے یہاں "ریختی" کے نام سے ہوئی وہ بھی مرد کی زبان سے عورتوں کے بعض مخصوص محاورے نظم کرنے تک محدود ہے' لیکن اس میں جو مضامین نظم کیے گئے ہیں وہ اصلاً مرد مرکزی ترجیحات کے ترجمان ہیں اور اس تہذیبی ترجیح میں عورت کا ناقابلِ یقین زوال بالکل نمایاں ہے۔ "ریختی" کی عورت تو ہم پرست ہے' صرف و محض تفنن اور بڑی حد تک جنس کے ایک انتہائی سطحی تصور کی تجسیم ہے۔

چوں کہ ہماری شعری روایت میں عورت کو متن خلق کرنے والے فاعل کی خود مختاری حاصل نہیں اس لیے اس روایت میں کسی متبادل تصورِ شعر کی جستجو لاحاصل ہے صرف یہ ممکن ہے کہ اس مرد مرکزی روایت میں تعمیرِ متن میں جاری ان اصولوں کی نشاندہی کی جائے جس کے سبب عورت

اس ترجیحی نظام میں داخل ہی نہیں ہو سکی۔ بقول Judith Fetterley

"یہ ایک نئی بحث کے دروازے کھولتا ہے جو صرف تنقید تک محدود نہ ہوں گے بلکہ شعری روایت کے بنیادی مرکزی تصورات میں تبدیلی کے محرک بھی ثابت ہوں گے۔"

Levi Strauss نے اوائلی معاشروں کے مطالعہ سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عورت کا مبادلہ exchange رشتوں اور اس کے حوالے سے تہذیب کی خشت اوّل ہے۔ جنس کے بعض رشتوں پر پابندی Incest اور تحفہ Gift کا تصور قدیم ترین معاشروں میں موجود ہے۔ Levi Strauss کے مطابق آزاد جنسی تعلق پر پابندی سے یہ لازمی نتیجہ نکلتا ہے کہ عورت کو ان پابندیوں کے باہر بھی تعلق قائم کرنے کی اجازت دی جائے اور اس کی بیشتر شکلیں تحفہ کی ہیں۔ جنہیں معاشرہ اپنی ضرورت کے مطابق الگ الگ رسوم کے ذریعے الگ الگ نام دیتا ہے۔ مبادلہ کی اس روایت میں عورت کے استحصال کی تمام شکلیں شامل ہیں۔ چنانچہ بقول Gayle Rubin

"عورت شادی میں دان کی جاتی ہے' جنگ میں جیتی جاتی ہے' ہدیہ میں پیش کی جاتی ہے' اپنا کام نکالنے کے لیے بطور رشوت کے دی جاتی ہے' اور انہیں خریدا اور بیچا جاتا ہے۔"

Rubin مزید کہتی ہیں کہ

"خریدے اور بیچے تو غلام بھی جاتے ہیں بلکہ شاعر' موسیقار' مصوّر اور کھلاڑیوں کے مبادلے کی بھی متعدد شکلیں ہیں لیکن ان کی تجارت ان کے اوصاف اور مخصوص صلاحیتوں کی بنیاد پر ہوتی ہے جب کہ عورت صرف عورت ہونے کے سبب ہی مالِ تجارت بن جاتی ہے۔"۵

اردو کا پہلا باقاعدہ ناول "امراؤ جان ادا" یاد کیجیے۔ "امیرن" اغوا کی گئی خریدی اور بیچی گئی اور اس خرید و فروخت کے بعد وہ جہاں پہنچی وہاں رہنے والی لڑکیوں کو Rubin کی بیان کردہ مبادلہ کی اکثر صورتیں پیش آئیں۔ غور کیجیے کہ جب امیرن اغوا کی گئی تو گویا اس کا مادی وجود خود اس کے اختیار سے نکل گیا وہ کسی بھی دوسرے مالِ تجارت کی طرح خریدی اور بیچی جاسکتی ہے اور جب بیگم اس کا نام بول کر 'امراؤ جان' رکھتی ہے تو گویا ایک نچلے متوسط طبقے کی لڑکی کو اس کی فطری احقیقی جذباتی اور ذہنی کائنات سے محروم کر دیا گیا۔۔۔ یہ صرف ایک نام کی تبدیلی ہی نہیں بلکہ ایک وجود پر

بعض مخصوص ترجیحات کے حوالے سے قبضہ appropriation ہے۔ عورت کو مرد مرکزی معاشرہ میں رائج تصوّرات کے مطابق تراشنے کی ابتدا نام کی اسی تبدیلی سے ہوتی ہے۔ اب امیرن کو ان تمام علوم (رقص، موسیقی اور مروّجہ علوم معاشرت) کی تعلیم دلائی جائے گی جو اسے مرد کے لیے زیادہ سے زیادہ پسندیدہ بنا سکیں اس پورے ناول میں جاری معاشرتی ڈرامے کا جائزہ تو ممکن نہیں صرف آبادی بیگم (جو امراؤ جان کی ملازمہ تھی) کے متعلق یہ اقتباس ملاحظا ہو۔ (آبادی بیگم سے متعلق رسوا کے استفسار پر امراؤ کہتی ہے):

"اے ہونا کیا تھا۔ موئی لونڈے گھیری، سفلی چھچھوری! میں نے بہت چاہا آدمی بنے مگر نہ بنی۔۔۔۔ میں نے مارا پیٹا، سمجھایا مگر وہ کیا سنتی تھی۔ بچپنے ہی سے اس کی نگاہ بد تھی۔۔۔۔ آخر حسین علی کے ساتھ نکل گئی۔ اس کے گھر جا کر بیٹھ رہی، وہاں اس کے جورُو نے قیامت برپا کی، گھر سے نکل گئی۔ میاں حسین علی اس پر لٹو تھے، بیوی کے نکل جانے کی انہیں کوئی پرواہ نہ ہوئی، مگر مشکل یہ پیش ہوئی کہ اب کھانا کون پکاوے۔ بی آبادی کو چولہا پھونکنا پڑا۔ یہ اس کی کب عادی تھیں۔۔۔۔ بی آبادی کچھ چٹوری بھی تھیں آخر میاں حسین علی کے گھر سے نکل کر محلے کے ایک لڑکے کے ساتھ بھاگیں۔ اس کی ماں پٹھانی کنٹی بڑی مشہوروں میں تھی جہاں دو چار لقندریاں رُکتی تھیں وہی ان کا ٹھکانا ہو گیا۔ بی پٹھانی کی روزی میں کس قدر اور وسعت ہوئی۔۔۔۔ منّے برائے نام رہ گئے۔ میاں منّے کے ایک پیر بھائی میاں سعادت پٹھانی کو جل دے کے لے اڑے۔ یہ اپنی ماں کے پاس لے گئے۔ ان کی والدہ کو مرُغیوں کا شوق تھا۔ مکان کے پاس ایک تکیہ تھا۔ وہاں مرُغیاں چرا کرتی تھی۔ بی آبادی ان کی حفاظت پر متعین ہوئیں۔ میاں سعادت کسی کارخانے میں کام کرتے تھے، دن بھر وہاں چلے جاتے تھے۔ یہ مرُغیاں ہکایا کرتی تھیں۔ انہوں نے محمد بخش، کلو کنجڑے کے لڑکے سے راہ رسم پیدا کی بلکہ سعادت کی ماں نے یہ معاملہ دیکھ بھی لیا۔ بیٹے سے کہا اس نے خوب جوتے مارے۔

میاں محمد بخش کے ایک اور یار تھے میاں امیر۔ نواب امیر مرزا کے
خدمت گاروں میں نوکر تھے یہ فن تماش بینی میں طاق تھے وہ اڑا
لے گئے۔ انہوں نے ایک مکان میں لے جا کر رکھا یہاں اور
یاروں کا مجمع رہتا تھا۔ بی آبادی سب کی دلجوئی میں معروف رہتی
تھیں۔ اس زمانے میں نہیں معلوم کس کی برکت سے خوب پھلیں
پھولیں۔ اب میاں امیر کے کس کام کی تھیں۔ اس نے اٹھا کے
اسپتال میں پھنکوا دیا۔"

یہ آبادی بیگم کا بہت فنکارانہ بیان ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں سے نثر میں جو سرعت و تیز گزرنے والے واقعات کی کیفیت پیدا کی گئی ہے قابلِ تعریف ہے اور پھر لہجے میں ایک خوش دلی کہیں کہیں اس سے بڑھ کر تمسخر اور طنز بہت دل چسپ ہے اور آخری جملے میں " خوب پھلیں پھولیں" کا تو جواب نہیں۔ لیکن غور کیجیے کہ آبادی بیگم کی یہ ہاتھوں ہاتھ منتقلی ان مردوں کی وجہ سے نہیں ہو رہی بلکہ امراؤ جان کے بیان کے مطابق جرم خود آبادی بیگم کا ہے'وہ مدیدی ہے'چٹوری ہے' چھچھوری ہے' بدنگاہ ہے' ورنہ بھلا یہ لوگ اسے ہاتھ لگا سکتے۔ امراؤ جان خود اپنی زندگی سے بھی کچھ سیکھ نہیں سکیں۔ (کیا یہی سب کچھ امراؤ جان کے ساتھ نہ ہوا تھا) یا ناول نگار نے سیکھنے نہ دیا۔ وہ اب بھی یہی سمجھتی ہیں کہ

"محبت کے باب میں مرد (معاف کیجیے گا) اکثر بے وقوف اور
عورتیں بہت ہی چالاک ہوتی ہیں۔ اکثر مرد سچے دل سے اظہار
عشق کرتے ہیں اور اکثر عورتیں جھوٹی محبت جتاتی ہیں۔"

مزید یہ کہ:

"عورتیں ضعیف القوئی ہیں ان کو بعض وصف ایسے دیے گئے ہیں
جن سے یہ کمی پوری ہو جائے۔ من جملہ ان اوصاف کے ایک
وصف یہ بھی ہے بلکہ میں کہہ سکتی ہوں کہ شاید یہی ایک وصف ہے
جس کی مثال جانوروں میں بھی مل سکتی ہے۔ اکثر ضعیف
جانوروں میں بھی حیلہ گیری کا مادہ ہوتا ہے۔"

صاف پدری نظام معاشرت کے تعصبات امراؤ جان کے 'مشاہدات' کے پردے میں بیان کیے جا رہے ہیں۔ ناول کے تقریباً ڈھائی سو صفحوں میں جو کچھ خود امراؤ جان کے ساتھ گزرا اب

ان چند سطروں میں ایک یکسر نیا تناظر اختیار کر لیتا ہے۔ جانوروں میں اس حیلہ گیری کے سبب امراؤ جان کا گوہر مرزا اور نواب سلطان صاحب سے تعلق اور اس کی تفصیلات غیر حقیقی اور بسم اللہ کے عاشق مولوی صاحب کی احمقانہ دیوانگی بالکل بچی لگنے لگتی ہے۔ بہر حال، امراؤ جان ادا کی داستان اگرچہ صیغۂ واحد حاضر میں بیان کی گئی ہے، جس کا تقاضہ یہ تھا کہ امراؤ جان واقعات کو ایک عورت کے نقطۂ نظر سے بیان کرتی مگر ایک نسائی تشخص کے باوجود یہ راوی انہیں اقدار کا حامل ہے، جو اصلاً مرد اساس ہیں۔

ایک مختلف تناظر میں مبادلے کی یہی صورت قرۃ العین حیدر کے ناولٹ ''اگلے جنم میں مو ہے بٹیا نہ کیجو۔'' میں بیان ہوئی ہے۔ رشک قمر عرف امرتی سکے کی طرح گردش circulation میں ہے اور بالکل صریح سامانِ تجارت۔۔۔اس کے سارے تاجر ــــ اشرف بیگ، ورما صاحب، امریکن سیاح، صرف ضروریاتِ زندگی فراہم کرنے کی قیمت پر انہیں اپنے اپنے ذوق وضرورت کے مطابق رشک قمر اور پھر اس کی بیٹی ماہ پارا کو مالِ تجارت کی طرح استعمال کرتے ہیں۔ مذکورہ دونوں ناولوں میں موضوع کی ایک سطح ''عورت بحیثیت مالِ تجارت'' ہے لیکن موضوع کی ایک جہت میں یکسانیت کے باوجود 'متن' کی تشکیل کا طریقہ کار ان دونوں ناول نگاروں کے یہاں ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ مرزا ہادی نے پورا متن ایک خاتون کردار کی بیشتر صیغۂ واحد میں کہی گئی کہانی کے نقطۂ نظر سے مرتب کیا ہے مگر اسے مرتب کرتے ہوئے بھی ان کا نقطۂ نظر راوی کے بجائے خود ان کا اپنا رہتا ہے جب کہ قرۃ العین حیدر نے پورا ناول اپنے نقطۂ نظر کے بجائے مرد مرکزی paradigm کے حوالے سے لکھا ہے۔ بحیثیت مصنف ان کا کرب تو اس افسانے کے عنوان سے ظاہر ہے، لیکن وہ افسانے کے غیر موجود راوی کے بیان میں کہیں بھی مداخلت نہیں کرتیں۔

مذکورہ دونوں ناول عورت کے استحصال کو اس کے معاشرتی نظام میں قائم کرتے ہیں لیکن جیسا کہ Gayle Rubin نے کہا اس میں استحصال کی ایک جہت ان کرداروں کے جسم سے بھی متعلق ہے یعنی رشک قمر کی صرف فنکاری خریدی بیچی نہیں جارہی بلکہ وہ خود بھی اپنے جسم کی خصوصیات کی وجہ سے گردش میں ہے؛ رشک قمر جب ہر طرف سے تھک ہار کر واپس لکھنؤ آتی اور آغا فریاد سے ملنے جاتی ہے اور ان کی سفارش کے باوجود ان کے چھوٹے بھائی، طاہر میاں وعدہ کر لینے کے بعد بھی اسے معاشرے میں نہیں بلاتے۔ تو اس کا سبب واضح طور پر رشک قمر کا فن نہیں بلکہ جسم کا زوال معلوم ہوتا ہے۔

صنفی صفات کے تعین میں بدن کی لازمی مرکزیت پر خود تانیثی مفکروں کے درمیان اتفاق نہیں ہے' لیکن جو مفکرین بدن کو صنفی صفات کا منبع تصور کرتے ہیں ان کے یہاں بھی بدن کی لا زمیت دو مختلف سطحوں پر مطالعہ کا تناظر فراہم کرتی ہے ایک سطح تو خود جسم کی ہے یعنی بقول Judith Fetterley ''(عورت کا) جسم ہی (اس کا) مقدر ہے۔''[۶] وہ جو کچھ کرتی ہے یا جس انجام کو پہنچتی ہے صرف و محض اپنے جسم کے تقاضوں یا اس کی مجبوریوں کے سبب ہی پہنچتی ہے۔ Fetterly نے اس کی مثال ہمینگ وے کے ناول "Fare Well to Arms" سے دی ہے۔ ناول کا ہیرو 'Frederic' کئی سال خطرناک جنگ لڑتا ہے' شدید زخمی ہوتا ہے' محاذ سے پیچھے ہٹنے کا خطرہ مول لیتا ہے' اور اسے خود اپنی فوج کے ہاتھوں مارے جانے کا خوف ہے' لیکن ان تمام شدائد کے باوجود وہ زندہ رہتا ہے۔ جب کی 'Catherine' اپنے پہلے ہی بچے کی ولادت میں مر جاتی ہے۔ خود اردو میں اس رجحان کی مثال بانو قدسیہ کا ''راجہ گدھ'' ہے۔ اس ناول کی چار اہم خاتون کردار۔۔۔ جن میں شاہ اور روشن نو عمر لڑکیاں اور امتل و عابدہ شادی شدہ اور سمجھدار عورتیں ہیں۔۔۔ اپنے جسم کے تقاضوں سے مجبور ہو کر اپنے انجام کو پہنچتی ہیں۔ سیمیں شاہ آفتاب کو نہ پا سکی تو اس کی ہوس میں اپنے جسم کی مسلسل تذلیل کے بعد بالآخر خودکشی کر لیتی ہے' روشن نچلے طبقے کی لڑکی انتہائی سخت گیر گھر میں رہتے ہوئے بھی اپنے جسم میں اپنے عاشق کا بچہ پال رہی ہے۔۔۔ عابدہ بچے کی خواہش میں پریشان' شوہر سے خفا ہو کر قیوم کے ساتھ سوتی ہے اور امتل طوائف ہے جسے اپنے جسم سے کمائے ہوئے رزق پر جینا اور اپنے بچے کے ہاتھوں مر جانا ہے۔ ان سب کے مقدر کا خاکہ ان کے جسموں سے مرتب ہوتا ہے۔ یہ بدن کی لازمیت کے تصور کی ایک سطح ہوئی۔

دوسری سطح ان صفات اور خصوصیات کی ہے جو عورت کے یہاں اس کی Biology کے سبب اس میں پیدا ا موجود تصور کی جاتی ہے۔ ان صفات میں بھی بعض کا تعلق عورت کی صفات سے اور بعض کا تعلق ان صفات کے اظہار کے وسائل سے ہے۔ اس مکتبِ فکر کے نزدیک

> عورت کے جسمانی فرق کے سبب وہ مادے یا مادی دنیا سے مرد کے مقابلے میں زیادہ مربوط ہوتی ہے۔۔۔ مادہ ہی ایک عورت کو عورت بناتا ہے' اسے ایک شخصیت دیتا ہے اور اس کے تجربات کو مرد کی فکر اور اس کے تصورات سے مختلف بناتا ہے۔[۷]

مادے سے اسی تعلق کے سبب عورت کے لیے متخیلہ کی اڑان یا ذہن کی تجرید ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔

جسم کی خصوصیات کی بنیاد پر عورت کی صفات کا تعلق ایک مشتبہ نقطۂ نظر ہے۔اس نقطۂ نظر سے لازم آتا ہے کہ جنس کی بعض خصوصیات کو فطری تصور کیا جائے۔اس میں پہلی قباحت تو یہی ہے کہ جسم کے جس مخصوص امتیاز کی بنیاد پر کوئی صفت فطری تصور کی جارہی ہے اس کا بدن سے ناگریز تعلق صرف ہمارے قیاس پر مبنی ہے مثلاً امراؤ جان کا یہ مشاہدہ کہ حیلہ جوئی جانوروں اور عورتوں میں مشترک ہے۔ان کے جسم کی کمزوری کے سبب ان کی فطرت بن گئی ہے۔اسی طرح ہر وہ عمل جو فرد اپنی مخصوص معاشرتی ضرورتوں کے تحت اختیار کرتا ہے۔رفتہ رفتہ اس کی فطری تصور کیا جانے لگتا ہے اور نفسیات۔۔۔جسے فوکو (Foucault) تعقل کی خود کلامی کہتا ہے۔اس تہذیبی مجبوری کو تعقلی اسائنسی جواز فراہم کردیتی ہے۔چنانچہ ریختی کا ہر مضمون۔۔۔تو ہم' خوف' جنس سے رغبت کی سطحیت' چالاکی'۔۔۔میں ہر ایک کا نفسیاتی جواز ریختی کے نقادوں کے پاس موجود ہے۔

دوسری قباحت یہ ہے کہ "فطرت" کی کوئی معقول تعریف ہمارے یہاں موجود نہیں ہے۔علم الحیوانات کے مطابق تو 'فطرت' صرف وہ سات خصوصیات ہیں جو ہر ذی حیات میں مشترک ہیں۔حرکت' نشوونما' سانس' تولید' بھوک' اخراج' فضلہ' یہ جاندار کو غیر جاندار سے الگ کرتی ہیں۔ان مشترکہ فطری صفات پر کسی نوع یا جنس کے لیے کسی نئی صفت کا اضافہ اس کی معاشرتی اور تہذیبی ضرورتوں سے قائم ہوگا۔چنانچہ مرد سے منسوب بہادری یا عورت سے متعلق توہم صرف و محض ہماری معاشرتی اور تہذیبی زندگی کے نتائج ہیں۔فطرت اور تہذیب کے اس جوڑے میں تہذیب کی صفت تنوع اور فطرت کی شناخت اس کی لازمیت آفاقیت ہے۔یعنی اگر ہم یہ دکھا سکیں کہ ذی حیات کی کسی نوع کو کھانے' یا جنس کی ضرورت نہیں تو وہ صفت فطری نہیں رہ جائے گی۔اسی لیے مذکورہ سات صفات کے علاوہ انسانوں میں کچھ بھی فطری نہیں' بقیہ زندگی کرنے کا ہنر ہے جو ہم اپنے معاشرے اور اس میں جاری تہذیبی تصورات سے حاصل کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ فطرت کی بنیاد پر لازم قرار دی گئی عورت کی صفات جس حد تک تانیثیت کی سماجی تحریکات کے لیے سودمند ہیں' ادب کی تخلیق یا اس کی قرأت کے لیے نہیں۔خصوصاً وہ تانیثی ادب جو مابعد جدید تصورات کا زائیدہ ہے' اس نوع کی کسی لازمیت **essentialism** کو قبول نہیں کرتا مابعد جدیدت کے لیے **essentialism** (لازمیت) جو اصلاً آفاقیت یا ایک نوع کے فوق بیانیہ کی شکل ہے' بے معنی ہے۔ہر وہ صفت جسے ہم لازمی کہتے ہیں زمانے' رنگ' نسل اور قوم کی مقامی صفات کو جبراً دبانے یا نظر انداز کرنے ہی سے آفاقی اصول بنتی ہے۔اس لیے یہ ہرگز ضروری نہیں کہ جنسوں کے درمیان بدن کے اس فرق سے عورت میں جس نوع کی فطری صفات کا

ذکر Luce Irigaray' Nancy Chodorow یا Helene Cixous کرتی ہیں[8] وہ ہر قوم اور ہر زمانے میں اسی طرح موجود ہو۔ مزید یہ کہ یہ طریقہ یک جہتی ہے یعنی اس میں عورت کے جسم کو ہی متن کی مخصوص صفات کا ماخذ قرار دیا جارہا ہے۔ متن کے اوصاف کے تعین کا یہ یک سمتی طریقہ کار مابعد جدید فکر کو قبول نہیں۔ لنڈا ہیوشیاں (Linda Hutcheon)[9] مابعد جدیدیت اور تانیثیت کے درمیان کشمکش کا ذکر کرتے ہوئے مابعد جدیدیت کے فوق بیانیہ Meta Narrative سے انکار کے مقابلے میں تانیثیت ایک مخصوص نقطۂ نظر اور نشاء کی ایک بنیادی صداقت کی قوت پر اصرار کا ذکر کرتی ہے، جس کے سبب تانیثیت کی سماجی تحریک کا راستہ مابعد جدیدی فکر سے الگ ہو جاتا ہے۔ لیکن ادب میں مابعد جدیدیت اور تانیثیت دونوں متن کی صفات اور ان سے منسوب اقدار کو سماجی و تہذیبی تعمیر تصور کرتے ہیں اور ان دونوں کا مقصد معنی کی تشکیل میں تہذیبی اقدار کے عمل کو de-construct کرنا ہے۔

مزید یہ کہ ادب ورائے متن صفات کا آئینہ نہیں۔ متن اپنی تعمیر کے دوران اپنے خالق کو خود خلق کرتا ہے۔ تخلیق کار متن کی اس تعمیر میں خود کو دریافت کرتا یا اپنے تخلیقی امتیازات کو پہلی بار دیکھتا ہے۔ اس لیے تانیثی مطالعہ کا تیسرا اور مابعد جدید نقطۂ نظر یہ ہوگا کہ متن کی تعمیر کا طریقہ کار اور اس متن کی لسانی صفات کا تجزیہ کیا جائے۔ روایتی طور پر مغرب میں اور اس کے زیر اثر مشرق میں بھی قطعیت، وضاحت، تعقل، اور منطقیت اچھے اسلوب کی صفات تسلیم کی جاتی رہی ہیں۔ اظہار کی یہ صفات اصلاً ذہن Intellect سے متعلق ہیں اس لیے مرد کی صفات تصور کی جاتی ہیں۔ تانیثی نقطۂ نظر کو ذہن و جسم یا فکر و جذبے کی یہ ثنویت قبول نہیں۔ اس لیے جب ہیلن سکسو تقریباً نعرے کے انداز میں کہتی ہے کہ

"اپنے آپ کو لکھو کہ تمہارے بدن ضرور سنے جانے چاہئیں۔"

تو وہ بنیادی طور پر اظہار کے اسی مردمرکزی تصور اسلوب سے انکار کرتی ہے۔ زبان کے اس مردمرکزی اسلوب کے مقابلے میں تانیثی تحریر کیسی ہوگی۔؟ Luce Irigaray سے اس کا جواب سنیے:

> **"The 'style' or 'writing' of women tends to put the torch to fetish words, proper terms, well-constructed forms. This style**

does not privilege sight----Simultaneity is its proper aspect---a proper (ty) That is never fixed in the possible identity.To self of some one form or the other. It is always fluid' Without neglecting the characteristics of fluid that are difficult to idealize." 10

تانیثی تحریر سے منسوب ان صفات کی اردو میں ایک اچھی مثال ''سارا شگفتہ'' کی نظمیں ہیں۔ سارا نے الفاظ کے روایتی شعری مفہوم، ان کی متعین تعبیروں اور متن کی منطقی/عقلی ترتیب کو اس درجہ تہہ و بالا subvert کیا ہے کہ ان کے متن سے بیان کی کوئی نثری منطق برآمد نہیں ہوتی۔ نظم کے تمام کلیدی الفاظ صرف ایک مخصوص نظم میں اپنے روابط کے حوالے سے معنی دیتے ہیں۔ اور پھر وہی الفاظ دوسری نظم میں تعبیر کی یکسر نئی جہات کھولتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ اس لیے ان نظموں کو پڑھتے ہوئے ہر قرأت میں معنی کی نئی جہت کھلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے اور ہر بار ایک ''دریافت'' کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ یہ اقتباسات دیکھیے:

انسان سے ضبط تو یاں مانگتی ہے، انکار کہاں
مجھے اپنے بے وطن بدن کی قسم
روٹی ہمیشہ آگ پر پکتی ہے۔۔۔۔
بھوک تو انسان کا وطن ہے۔۔۔۔ ص ۱۶۲

میں نے خاموش چاند کبھی نہیں دیکھا / نہ انسان کے ساحل پر نہ زمیں کے ساحل پر / کسی روز اس جسم کی بارگاہ سے نکل جاؤں گی / کون مانگے تو بہ سے انصاف / ہم سب رحم کے سیلاب میں مارے گئے / اور جسم کی صلیب پر چڑھائے گئے / دو آنکھیں دو قدم ایک زبان کیسے رکھتے / سمجھتے ہیں بہا دیں گے یہ مجھے / کنکروں میں جیسے میں نے انہیں سہانہ ہو۔ ص ۱۶۲

Scanned by CamScanner

میں مکمل طور پر ہنس چکی ہوں/بدن کا چاک در نہیں داغ سکتا/وہ
چائے کی پیالی آج تک میں نہیں انڈیل سکی/جو مردہ دودھ سے
بنائی گئی تھی/صبح وشام پرندے بدن سے اڑتے ہیں/اور رات بھر
پرواز میں سوتے ہیں/عالموں نے میری فال نکالی اور میرا نام
سرائے رکھا/دنیا ہر فرد کے بعد تیسری ہوتی ہے اور دوسرا فرد غائب
ہو جاتا ہے۔

ص ۴۰۔۳۹

قرأت کے معلوم روایتی طریقے، ان نظموں کی تفہیم میں ہماری کوئی مدد نہیں کرتے۔ مثلاً
ہم عادی ہیں کہ نظم کو ایک ایسی وحدت کے طور پر پڑھیں، جہاں مضمون ہر مصرعہ کے ساتھ ارتقا کرتا
اور ایک سیدھی لکیر کی طرح نظم میں ترقی کرتا ہے۔ یہاں تک کہ مرکزی خیال نظم کے آخر تک مکمل ہو
جاتا ہے۔ سارا کی بیشتر نظموں میں ایک بات صرف ایک مصرعہ میں یا کہیں دو یا تین مصرعوں میں مکمل
ہو گئی ہے۔ ایسا بہت کم ہوا ہے کہ اسے اپنی بات مکمل کرنے کے لیے کئی مصرعوں کی ضرورت پڑے۔
اس لیے نظم کے ارتقا کی وہ سیدھی لکیر، ان نظموں میں کہیں دکھائی نہیں دیتی، جن کے بغیر قاری کے
لیے نظم مبہم رہتی ہے۔ مزید یہ کہ استعارہ سازی کے روایتی طریقۂ کار کے بجائے سارا نے نظم کی تعمیر
میں مجاز کی دوسری اقسام سے کام لیا ہے۔ مثلاً اسماء کی جگہ ان صفات یا اشیا سے منسوب اپنے تجربات
کو خود اشیاء کی جگہ نظم کر کے سارا نے تخلیقی زبان کی ایک یکسر نئی جہت ایجاد کی۔ صرف دو مثالیں:

میں نے موت کے بال کھولے
اور جھوٹ پر دراز ہوئی — ص ۴۰
دوراندیش کی آنکھ کیسی ہے
سگریٹ کے کش سے بڑی ہے
وہ گھڑے سے پتھر نکال کر گن رہے تھے
اور کہہ رہے تھے میں اس گھڑے کا پانی ہوں!! — ص ۱۴۳

دراز تو فرد بستر پر ہوتا ہے' شاعرہ جھوٹ پر دراز ہوئی تو پھر بستر جھوٹ ہے' ایک منافقت'
یعنی سچائی کی موت! گویا استراحت (بال کھولے دراز ہوئی) اور منافقت ایسے آمیز ہیں کہ انہیں
الگ الگ بیان کرنے کی جگہ اس کیفیت کو ان کی صفات میں مجسم کر دیا گیا ہے۔ دوسرے چار
مصرعے نظم ''آدھا کمرہ'' سے لیے گئے ہیں۔ جس میں اپنے ادھ کچرے علم اور ناقص عقل پر نازاں

تنقید نگار موضوع بیان ہے۔ تنگ و تاریک نظریاتی موقف کو گھڑے کہنا اور ان کے محدود ہونے کے علاوہ ان کے کمزور ہونے کی بھی گواہی دیتا ہے اور ان گھڑوں میں تخلیق کا بنیادی عنصر element پانی نہیں جامد اور سخت پتھر ہے۔ پانی کے کچے containers میں پتھروں کا ہونا' تخلیق کی زرخیزی سے عاری دانشور کو خاصا کمزور کر دیتا ہے' جو کچھ نہیں کر سکتا تو سنگِ ملامت ہی پھینکتا رہتا ہے۔ پھر دور اندیش کی آنکھ کو سگریٹ کے کش سے بڑا کہہ کر سارا نے اسے بہت چھوٹا کر دیا ہے۔ گویا یہ دور اندیشی ایسی مختصر' کمزور اور خود اپنی ذات تک محدود ہے کہ اس کا حال محض ایک تضحیک بن کر رہ جاتا ہے۔

ان نظموں کے حوالے سے یہ بھی عرض کرنا ہے کہ استعاروں کے مقبولِ عام طریقے کے بجائے مجازِ مرسل کے مختلف روابط کے مدد سے متن تعمیر کرنے میں یہ فائدہ بھی حاصل ہوتا ہے کہ لفظ کے مجازی اور لغوی دونوں جز متن میں بیک وقت موجود رہتے ہیں۔ یعنی صفت / موصوف' جز / کل اور شے / صفت بیک وقت فعال ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ 'simultaineaty' ہے جس کا ذکر Irigaray نے اپنے مذکورہ بیان میں کیا ہے۔ پھر یہ متون اپنے باہم ربط کی ہمہ جہت علاقوں کے سبب ورائے متن کسی مخصوص نثری منطق کی پابندی سے آزاد ہو جاتے ہیں۔ اگر اس میں یہ صفت بھی شامل ہو کہ یہ متن کسی مخصوص جنسی شناخت سے ماورا ہو جائے تو ایمیلن لِکساؤ Ecriture-Feminine کہیں گی۔

ظاہر ہے کہ ابھی ہماری شاعری تخلیقی اظہار کے کسی ایسے بڑے تجربے سے دوچار نہیں ہو ئی جو ہمارے منجمد شعری نظام کو تہہ و بالا subvert کر دے۔ لیکن صرف یہ شعور ہی ہے کہ تعمیر متن کا ایک متبادل نظام ممکن ہے' تبدیلی کی طرف پہلا قدم ہے۔ سارا شگفتہ کے علاوہ شائستہ یوسف اور کہیں کہیں کشور ناہید کے یہاں متن سازی کے ایک متبادل نظام کی خواہش نظر آتی ہے۔ جس سے ایک نئے Hetero Sexual طرزِ اظہار کی جہت بر آمد ہو گی۔ لیکن یہ محض ایک ابتدا ہے۔ ایک ایسا طرزِ اظہار' جس میں جنس کی کوئی ایک نوع دوسرے پر غالب نہ ہو یا جہاں متن اپنی تشکیل میں پدری / مادری نظام کے جبر سے انکار کرتا معلوم ہو' خال خال ہی نظر آتا ہے۔

اس طرح متن میں معاشرتی ترجیحات کی لاتشکیل de-construction سے لے کر خود زبان کے تخلیقی کردار پر سوالیہ نشان تک تانیثیت نے قرأت کے اتنے امکانات کھول دیے ہیں کہ انہیں کسی ایک اصول یا فوق بیانیہ کے تحت مرتب کرنا ممکن نہیں رہ گیا ہے۔ یہ تانیثی قرأت کا ایک کثیر الجہات تصور ہے' جس کے تخلیقی امکانات کی جستجو ہنوز جاری ہے۔

حواشی

1. Feminism' مرتبہ Robin R Worthal اور Dine Price Herndl
یہی بات دریدا نے اپنے مخصوص انداز میں کہی ہے
"—that which will not be pinned down by truth(truth) is in truth Feminism. دریدا ' Points' ص ۸۹
2. Literary Theory مشمولہ " The Traffic in Women" Gayle Robin بحوالہ Micheal Ryan اور Julia Ruskin ص ۵۳۹
4. Spoke about us and to us and at us but never for us .
"The Bat Jar" Sylvia Plath"
5. "The Traffic in women" Gayle Robin Literary Theory ۵۴۳
6. " On the Politics of Literature" Judith Fetterly مشمولہ Literary Theory ص ۵۶۴
7. "Feminist-Paradigms" Rivkin and Ryan مشمولہ Literary Theory ص ۵۲۹
8. Helene Cixous مضمون "The Laugh of Meduna "
"Speculam of other women" مضمون Luce Iraqary
" The Reproduction of Mothering" مضمون Nancy Chodorow
9. □Linda Hutchean مضمون " Incredulity to words Meta Narative" مشمولہ "Post Modernism and Feminism" مرتبہ Shirin Kudchedkar ۷۵-۷۷
10. "The Power of Discourse" Luce Iraqary مشمولہ Literary theory ۵۷۲ Sight کا مفہوم Iraqary کے یہاں اشیأ کو واضح منطقی ترتیب میں دیکھیے اور نظری سطح پر ان پر قابو پانے سے ہے۔)
۱۱۔ سارا کی نظموں کے اقتباسات ان کے مجموعے "آنکھیں" سے لیے گئے ہیں۔

☆☆☆☆☆

تانیثیت---ایک تنقیدی تھیوری

تانیثی تحریک اپنی بیش تر صورتوں میں صنفی مساوات کی دعویدار ہے۔ اس کے بنیاد گزاروں میں میری وال سٹون کرافٹ(1759-1797) جو کہ میری شیلی کی ماں تھی، کا نام سرفہرست ہے۔ وال سٹون کرافٹ کی تصنیف A Vindication of the Right of the woman(1792) اس معنی میں پہلی تانیثی کتاب سمجھی جاتی ہے کہ مصنفہ نے اسے ایڈمنڈ برک کی تصنیف A vindication of the Right of Men(1790) کے جواب میں قلم بند کی تھی۔ برک نے مردوں کے حقوق پر اصرار کیا تھا اور عورتوں پر اپنی بالا دستی کے چلن کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کی تھی۔ وال سٹون کرافٹ نے نہ صرف یہ کہ عورت کو محض سامان عیش ماننے سے انکار کیا بلکہ جنسی و صنفی تصورِ تفوق کو سختی کے ساتھ غیر فطری اور غیر منطقی نیز ایک سماجی دین ٹھہرایا۔ حقوق کے ضمن میں اس کا اصرار مساوات کے اس ڈھانچے پر تھا جسے مرد و عورت پر بغیر از تخصیص بلند و پست منطبق کیا جا سکے۔ مرد اساس ادارہ بندی پر یہ پہلی ضرب تھی۔

تانیثی تحریک کا نقش اوّل ایک خاتون کا مرہونِ قلم ہے جب کہ نقشِ دوم نتیجہ ہے جان اسٹوارٹ مل کا۔ مل نے انیسوی صدی کے اواخر میں ایک مقالہ بہ عنوان محکومئ نسواں: On the subjugation of woman لکھا جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے مل نے دو متناقص پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی سعی کی تھی۔ عورت بہ حیثیت ایک مطیع، مغلوب اور تابعدار صنف کے اور اس کے مقابلے میں مرد جو تقریباً ہر شعبہ حیات و فکر میں بہ حیثیت ایک معائر ساز کے کار کرد و سر کرد ہے اور عورت کی اس حیثیت کا ذمہ دار ہے۔ نتیجتاً معاشرے میں مرد جہاں سرگرم اور اپنے وجود کی خود تصدیق ہے خود گر ہے خود نگر ہے۔ عورت محض ایک دست نگر ہے جسے نہ تو اپنی شخصیت کو خود بنانے کا حق ہے اور نہ انفرادیت کی تشکیل و تکمیل میں وہ آزاد ہے۔ تاہم مل سیاسی سطح پر عورت کے حق کے لیے اپنی آواز بلند نہیں کر سکا کیوں کہ سیاسی صورت حالات عورت کے حق میں نہیں تھی۔

اس طرح تانیثی ادب اور تنقید کا ایک وسیع تر سیاق ہے اور یہ سیاق گذشتہ تقریباً دو

صدیوں پر محیط ہے۔ سیاسی و سماجی اعتبار سے انیسوی صدی کے اواخر میں خواتین کے حقوق کی آواز بڑی تیزی کے ساتھ ایک تحریک میں بدل جاتی ہے۔ حتی کہ انہی ادوار میں ایک ہلکی پھلکی خواتین کی عسکری تنظیم بھی قائم کر لی جاتی ہے۔ جس کا مقصد تخریب کاری کے ذریعے عوام کو خواتین کے سیاسی وسماجی مسائل کی طرف متوجہ کرنا تھا، اور متنبہ بھی۔ اس تنظیم میں نوجوان لڑکیوں کی تعداد زیادہ تھی۔ عرف عام میں غالباً مزاح کے طور پر انھیں Sufferagettes یعنی حق رائے دہندگی کی خواستگار عورت کے نام سے پکارا جاتا تھا اور یہی نام اس کی شناخت بن گیا۔ جنگِ عظیم کے دوران ان کے مطالبات پر سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا اور انھیں بعد از جنگ حق رائے دہندگی تفویض کر دیا گیا۔ 1882 میں Married Woman's Property Act پاس ہونے کے بعد خواتین کو ذاتی ملکیت کی خرید و فروخت کا بھی حق حاصل ہو گیا۔ مساویت کی کوششوں کی راہ میں ان کی یہ ایک بڑی جست تھی۔

اس جدوجہد کے حامیوں اور خیر خواہوں میں کئی ادیب بھی تھے۔ 1908 میں سیسلی ہیملٹن نے (1872-1952) Woman's Writer's Sufferage teague قائم کی جس کے اراکین میں صحافی، ڈراما نگار اور کئی دانش ور تھے۔ الزبتھ رابنس نے سی۔ اے۔ ریمنڈ کے نام سے 1907 Vote for women نام کا ڈراما اسٹیج کیا جو کافی مقبول ہوا۔ دیگر بنیاد گزاروں میں اولیو شرینیر ایم سیکلیر، اے محانیل، ایس گرانڈ اریسٹ اور روی ہنٹ کے نام شامل تھے۔ ان عسکری خواتین یعنی sufferagists اور ان کے مسائل کو کئی اہم ادیبوں صحافیوں اور رسائل نے اپنا موضوع بنایا۔ اس ضمن میں Night and Days (ورجینا وولف) Ann Veronica (ایچ۔ جی۔ ویلز) Press Cuttings (برناڈ شا) جیسی تصنیفات نے ایک اہم کردار ادا کیا۔ جین کھرسٹ اور ای پیتھک لارنس نے تانیثی تحریک اور اس کے مطالبات، مقاصد اور اقدامات پر کئی مضامین قلم بند کیے اسی دوران The Common Cause, Votes for Women, Women Sufferage Journal اور Woman's Dreadnought نام کے جراید بھی منظر عام پر آئے اور بلاشبہ ان ادیبوں اور رسائل و جراید نے عورتوں کے حقوق کی موافقت میں ایک مناسب فضا تیار کر دی۔

دوسری جنگ عظیم اور بالخصوص 1960 کے بعد سماجی انتہا پسندی کے فروغ کے ساتھ ساتویں دہائی میں تانیثی تحریک میں شدت پیدا ہو گئی آزادی خواتین سے مراد ان قوانین کی تشکیل اور نفاذ تھا جن میں سماجی اور اقتصادی برابری کی ضمانت دی گئی ہو۔ ان خواتین کا اصرار سیاسی

مساوات پر بھی تھا۔ نیز مردوں کی اس ذہنیت کو تبدیل کرنے کے مطالبات بھی انھوں نے کیے جو عورت کو صدیوں سے نااہل سمجھتی رہی ہے اور خود اس ذہنیت کی تشکیل میں صدیاں صرف ہوئی ہیں۔ اس تحریک کے نمائندوں میں محض عورتیں ہی نہیں تھیں بلکہ ایسے مردوں کی بھی خاصی تعداد تھی جن کا تعلق سرگرم سیاست اور صحافت سے تھا یا وہ خود ادیب اور فن کار تھے۔ اب تانیثی تحریک محض چند آرٹیکلز اور خواتین کے حق میں لکھی ہوئی اکا دُکا تصنیفات ہی تک محدود نہیں تھی بلکہ اس کی گونج مجلس قانون ساز سے لے کر کافی ہاؤسوں، پارکوں، بحثوں اور گھروں گھر سنائی دینے لگی تھی۔

آخر کار انگلستان میں 1975 میں ایک ایکٹ کے تحت ان تمام امتیازات کو غیر قانونی ٹھہرادیا گیا جو صنف و جنس کے لحاظ سے روزگار اور گھر دار میں بالخصوص اور ترقی کے مواقع میں بالعموم روار کھے جاتے تھے۔ اس نئی تحریک نے عورت کو جنسی شے بنا کر پیش کرنے والوں پر بھی سخت وار کیے۔ بالخصوص اشتہاری کمپنیوں، ان کے ڈائرکٹروں اور خود ماڈلز کو تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ گھروں میں جو اس کی پانچویں سوار کی حیثیت ہے یا اسے مفعول و مجہول محض بنا کر رکھا جاتا ہے اس کے خلاف بھی پرزور احتجاج کیا گیا بلکہ جا بجا مذمت و ملامت کی گئی۔ جنسی تخصیص و تشخص کے برخلاف ان کا مطالبہ انھیں محض انسان سمجھنے کا تھا۔ جس طرح ایک عام سماجی فرد اپنی شخصیت کی آزادانہ تشکیل کرتا اور آزادیِ اظہار سے بہرہ ور ہوتا ہے، اسی طرح ایک عورت کو بھی بلا تخصیص جنس اپنی شخصیت آپ بنانے کی آزادی ہونی چاہیے۔ مروّج نظام اخلاق و تہذیب پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔ اس طرح تانیثیت درج ذیل مروّج کلیوں کے رد سے عبارت ہے کہ:

1۔ عورت بہ مقابلہ مرد کے ایک کمزور اور نازک جنس ہے۔

2۔ عورت اور مرد کے مابین ایسی مخصوص حیاتیاتی عضویت کی تفریق ہے جس کی بنیاد پر انھیں دو علاحدہ علاحدہ خانوں اور درجوں میں رکھا جانا ضروری ہے۔

3۔ مروّج صنفی تقسیم کے مطابق مرد و عورت کی کارکردگی، حتیٰ کے پیشہ ورانہ کارکردگی کے دو نمایاں درجات ہیں۔ اگر مرد کا درجہ اوّل ہے تو عورت کا دوم اسی نسبت سے وہ دوسری درجے کی شہری ہوئی اور اس کی ملازمتیں پیشے اور کام بھی مخصوص بلکہ ثانوی درجے کے ٹھہرے۔

۴۔ اعصابی اور جسمانی اعتبار ہی سے نہیں بلکہ ذہنی اور عقلی سطح پر بھی دونوں اجناس دو مختلف حدود کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اسی لیے تعلیم و تربیت کے شعبے مردوں اور عورتوں کے لیے مخصوص ہیں۔

5۔ جذباتی، احساسی اور احساساتی سطح پر بھی دونوں کے ردِ عمل میں اختلاف پایا جاتا ہے۔

6۔ عورت ایک قابل رحم اور مجبور صنف ہے جسے ہمیشہ مردوں کے دستِ شفقت اور پناہ کی ضرورت ہے۔

7۔ مذہبی، اخلاقی، سیاسی اور سماجی سطحوں پر مرد اور عورت کے حقوق و فرائض کے درجے مختلف ہیں وہ کہیں داسی ہے، کہیں کنیز، کہیں کٹھ پتلی، کہیں تفریح، کہیں ملکیت، کہیں گھر ودھو، گویا وہ ایک شے commodity یا طبقے کی طرح ٹائپ ہے اور تابعداری جس کی تقدیر۔

ادب میں تانیثیت اور تانیثی تنقید کو پروان چڑھانے میں اس فضا نے بڑا کردار ادا کیا۔ ڈیم ربیکا ویسٹ نے ایک ایسی عورت کو بار بار اپنے فن اور آرٹیکلز میں جگہ دی جو بلا خوفی کے ساتھ ذاتی حقوق اور سیاسی اور سماجی آزادی کو بروئے کار لاتی ہے۔ اس کی غیر رسمی ہیروئنوں بلکہ اس کے افسانوی فن کو محض اس باعث مناسب وقعت نہیں مل سکی کہ اس کے تصورارت، تحفظ اور مکر سے خالی تھے اور ان میں اپنے عہد کے عمومی تناظر میں ضرورت سے زیادہ روشن خیالی اور دانش کی جھلک ملتی تھی۔ اس نے آزادی رائے کے حق کو ایک بشری حق پر محمول کر کے کہیں ہجا کو اپنا آلہ بنایا کہیں طنز کی رنگ آمیزی کی، کہیں واشگافی کے ساتھ مسلمہ نظامِ قدر و عمل کو صدمہ پہنچایا۔ اسی بنا پر ادبی نقادوں نے اسے درخورِ اعتنا نہیں سمجھا۔ 1980 کے ارد گرد اس کے تانیثی رجحان کے علاوہ افسانوی فن اور بالخصوص اس کی ہیروئنوں کا نئے تناظر میں محاکمہ کیا گیا۔ یہ ایک بڑا دلچسپ اور توجہ طلب تضاد ہے کہ 1911 میں جب وہ فری وومین اور نیو فری وومین کے لیے شدت کے ساتھ لکھ رہی تھی تب ہی رڈیارڈ کپلنگ کی نظم بعنوان The Female of the Species بھی منظرِ عام پر آئی اور اس کی یہ سطر مختلف سیاقات میں بار بار دہرائی گئی۔ The female species more dreadly than male اسی صدی کے ربع اوّل میں جوش، نیاز اور یلدرم وغیرہ کا اصرار عورت کی نازک اندام صنفی تخصیص پر تھا کہ وہ شمع خانہ ہے یا راحتِ قلب و جاں کا ساز یا محض ایک رومانی خیال و خواب۔ ان حضرات نے بھی عورت کو محض ایک ٹائپ بنانے کی سعی کی ہے۔

ادبی نقادوں نے خارجی سطح پر موجود تصوّرات کا اطلاق ادب پر تو کیا مگر اپنے ذہن سے اس بھرم کو نہیں جھٹک سکے جو ایک خاص طبقہ واری اور صنف واری سوسائٹی کا لازمی نتیجہ ہے۔ ادب کا مطالعہ زبان اور روایت کے ساتھ پوری زندگی کے سیاق و تناظر کا مطالعہ ہے اس تناظر میں عورت بحیثیت ایک افسانوی کردار کے اور بحیثیت ایک مصنفہ کے بھی موجود ہے۔ البتہ تحلیل نفسی اور

مارکسیت کے بعض تصورات نے تانیثی تنقید کے تفہیمی دائرے کو کافی حد تک وسیع کیا ہے۔

تانیثی تنقید اپنی اکثر صورتوں میں ایسے ہر مطالعہ کے رد کا نام ہے جس کا اصرار مرد و زن جیسے کرداروں کی علاحدہ علاحدہ حصتبا تخصیص پر ہے۔ بشریات کی تاریخ کی روشنی میں یہ تو مطالعہ کیا جاسکتا ہے اور کیا جانا چاہیے کہ کسی خاص دور میں یا ماضی میں نسوانی کرداروں کا مطالعہ کس حد تک صحیح یا غلط ہوا؟ اس کی وجوہ کیا تھیں؟ تنقید نگار کی قدر شناسی کی کسوٹی کیا تھی؟ گذشتہ تصورات ہی کی اس نے توثیق یا توسیع کی ہے یا اپنی بصیرت کا بھی استعمال کیا ہے؟ وہ کون سے تعصبات ہیں جو صحیح قدر شناسی کی راہ میں پہلے بھی حائل تھے اور اب بھی ہیں؟

محض نسوانی کرداروں کے تجزیے پر ہی بات ختم نہیں ہوتی بلکہ خواتین ادیبوں کو ایک فرد کی حیثیت سے دیکھا گیا ہے یا ایک صنف کی حیثیت سے؟ خاتون ادیبہ نے سوسائٹی کے کن مقررہ معیاروں کو من وعن قبول کر کے کوئی تصنیف کی ہے یا ایک عورت ہونے کے ناطے انہی اقدار پر قناعت کر لی ہے جنھیں اس نے روایت کے سلسلے سے پایا ہے۔ تاریخی اور تہذیبی جبر نے ان کی ذات، شخصیت اور مجموعاً ان کے کردار behaviour پر کس قسم کے منفی اثرات قائم کیے ہیں؟ کیوں کہ جب عملی کردار ہی شخصیت اور میلان کی کسوٹی ہے تو ہمارے ان عوامل کا مطالعہ ضروری ہوگا جن کا نتیجہ عورت کی مسخ شدہ شخصیت ہے۔ یہاں ہمیں ایک طرف مارکسی نظریہ تاریخ کی روشنی میں عورت کو ایک علاحدہ باب مہیا کرنا ہوگا کہ اساطیری دور سے لے کر مذہبی ادوار تک اور ارتقا کے مختلف کروں میں محض ایک خاص طبقہ: class ہی نہیں ایک مخصوص صنف: gender بھی پوری طرح متاثر ہوئی ہے۔

حیرت کا مقام ہے کہ فرونڈ کے اکثر نفسیاتی تحقیقی تصورات متوسط طبقے کی اخلاقیات سے مغلوب ہیں۔ اس کے نزدیک:

مرد ایک مکمل ہستی ہے جب کہ عورت محض ایک آختہ ہے۔

خود ینگ عورت کی آزادی اور صنفی مساوات کو ایک واہمہ سے تعبیر کرتا ہے۔ تانیثی نقادوں نے مرد اساس معاشرے اور اس کی مختلف ادارہ بندیوں کے ردِ عمل کے طور پر عورت کی بے گانہ واریت کا مطالعہ کیا ہے کہ کیوں کر وہ میدانِ عمل سے اپنے آپ کو علاحدہ محسوس کرتی ہے؟ اسی طرح مرد ایک مخصوص مقام پر ہی اس کا تعین کیوں کرتا ہے۔ جہاں فردیت اپنی ہلکی سی جھلک دکھاتی ہے وہاں ٹکراؤ کی صورت کیوں پیدا ہو جاتی ہے؟ اس معنی میں:

اوتھیلو کی ڈیسڈی مونا ایک مکمل سپردگی کا نمونہ ہونے کے باوجود

علاحدگی کے جبر سے پیدا ہونے والی صورت حالات کا ایک مجہول پیکر ہے۔ اور ہارڈی کی ٹیس موجود فی الخارج کو مسلسل صدمہ پہنچانے سے عبارت ہے۔ ٹیس کا کردار، مقررہ اخلاقیات کے خلاف ایک باغیانہ اقدام ہے وہ اپنے ضمیر کی آواز پر اپنی شخصیت بنانا اور منوانا چاہتی ہے مگر معاشرتی تحریمات کا جبر ہر بار اسے مسخ کرنے کے درپے ہے۔ بالآخر ایک جبریہ سپردگی اس پر عاید کردی جاتی ہے اور اس طرح اسے مرد اساس سوسائٹی کی دہلیز پر قربان کر دیا جاتا ہے۔ ڈیسڈی مونا عہد الزبیتھ کی اخلاقیات کے جبر کا پیکر ہے جب کہ ٹیس وکٹورین عہد کی کافی حد تک تبدیل شدہ اخلاقی صورت حال کا مسخ شدہ پیکر۔ اسی لیے وہ تصادم جو ٹیس سے عبارت ہے ڈیسڈی مونا کے یہاں تقریباً ناپید ہے۔

جبر اور علاحدگی یا بے گانگی سے پیدا ہونے والے مسائل اور کرداروں کی سائیکی کا مطالعہ تحلیل نفسی کے ذریعے بھی کیا گیا ہے۔ نفسیاتی تانیثی نقادوں نے نہ صرف شخصیات کو مسخ پایا بلکہ ان کے افکار و اعمال کو بھی نامکمل ٹوٹا پھوٹا یا ادھورا پایا۔ مرد نے عورت کو بحیثیت ایک فرد اور ایک نامیاتی ہستی کے طور پر کم ہی پیش کیا اسی لیے عصمت چغتائی جب اپنے ضمیر کی آواز پر لبیک کہتی ہیں اور مرد ساز مکاریوں کا پردہ فاش کرتی ہیں اور عورت کے مافی الضمیر کو ایک مرد کی طرح اُجاگر کرتی ہیں تو ایک زبردست تصادم رونما ہوتا ہے اس ضمن میں ٹیڑھی لکیر کی شمن کا کردار توجہ طلب ہے۔ جب رشید جہاں، راشد الخیری یا ڈپٹی نذیر احمد کی مسخ شدہ اخلاقیات کے برخلاف عورت کی جبریہ محکومی اور جنسی غلامی کو اپنا موضوع بناتی ہیں تو ان کے احتجاج کی لے بعض ساعتوں کے پردے چاک کردیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی پت جھڑ کی آواز کی تنویر فاطمہ ہو کہ سیتا ہرن کی سیتا میر چندانی کا کردار اس ہر دو صورت کا مطالعہ لاشعوری محرکات، گرہوں **Complexes:** تحریمات اور مسخ شدہ تہذیبی ساختوں کی روشنی میں کیا جانا چاہیے۔

بعض نقادوں نے افسانوی کرداروں کے علاوہ خاتون ادیبوں کا نفسیاتی تجزیہ بھی کیا ہے۔ ان کے نفسیاتی مطالعات میں تہذیبی ساختوں کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ مثلاً ورجینا وولف نے اس مسئلے پر خاصی بحث کی ہے انھوں نے خط مستقیم کے جوڑنے والے دو نقطوں کے علاوہ ایک تیسرا نقطہ بھی بنایا ہے اور وہ ہے قاری، اس طرح تانیثی تنقید کے وضعی مباحث کے درج ذیل نشانات ہیں۔

1۔ ادب تخلیق کرنے والی عورت۔
2۔ وہ عورت جو مقررہ ضابطوں اور روایتوں پر قائم ہے اور اپنے نسوانی کرداروں اور موجود صورت حالات پر قانع۔
3۔ وہ عورت جو کلیوں کو توڑنے کے درپے ہے اور تاریخی و تہذیبی جبر کے خلاف روبہ جنگ ہے اور جس کے نسوانی کرداروں میں فردیت کی جھلک ملتی ہے وہ مرد جس نے عورت کو مرد کے زاویے سے دیکھا ہے۔ یعنی حقیقت فہمی کا مرداساس تصور جس کے تحت مرد کو ذہن میں رکھ کر نسوانی کرداروں کی تخلیق کی جاتی ہے۔
5۔ وہ مرد جس نے اسے ایک فرد کے طور پر دیکھا ہے یا دیکھنے کی سعی کی ہے۔ بعض مرد ادیبوں نے اصولی طور پر نہیں بلکہ محض ہمدردی کے طور پر اس کی کردار سازی کی ہے جو خود ایک پدرانہ اور مرداساس تصور ہے۔ مگر بعض مردوں اور عورتوں نے ان سطحوں سے اوپر اٹھ کر تخلیق و تجزیہ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔
6۔ مرد قاری اور عورت قاری کی مخصوص نفسیات ان کی توقعات اور تعصبات۔ جس کی بوطیقا میں وہ مفعول ہے یا ہسٹریا کی مریض، جذباتی اور فاحشہ ہے یا کوئی دیوی۔ انھی چند محوروں پر اس کے کردار گردش کرتے رہتے ہیں۔
7۔ طبقہ داری اخلاقیات اور تصور جنس اسی طور پر صنف داری اخلاقیات کے مطابق جنسی رعایت یا قدغن۔

ورجینا وولف نہ صرف ایک ناول نگار بلکہ ایک قابل قدر صحافی اور نقاد بھی تھی ان کا مقالہ A Room of One's Own 1929 تانیثی ادبی تحریک اور تنقید کی تاریخ میں اوّلین مقالوں میں شمار کیا جاتا ہے جو دو مختلف تقریروں کو جامع ہے اس کا موضوع عورت اور فکشن تھا۔ وولف نے پوری دیانتداری، قطعیت اور دانشمندی کے ساتھ عورت کے تئیں موجود و جاری نا انصافیوں اور صنفی استحصال کی طرف توجہ دلائی ہے۔ وہ تعلیمی، معاشرتی اور اقتصادی سطح پر ایک عورت کی پسماندگی کے اسباب سوسائٹی کے اندر ہی تلاش کرتی ہیں وولف کے نزدیک (جیسا کہ وہ خود اپنے آپ کو ثابت کر چکی ہیں) عورت عقلی، فکری اور تخلیقی سطح پر بھی کم تر یا کمزور نہیں ہے بلکہ اس کی صلاحیتوں کو ہمیشہ جھٹلایا گیا ہے اور اسے کبھی وہ مراعات اور وہ ماحول ہی میسر نہیں آیا کہ وہ پورے شدومد اور اعتماد کے ساتھ اپنے آپ کو ادب کے لیے وقف کر سکے نتیجتاً بعض ادیباؤں کو احتجاجاً خودکشی بھی کرنی پڑی۔ بعض محض عورت قرار دیے جانے اور ان پر ایک خاص حد متعین کیے جانے کی وجہ

سے ذہنی امراض کی شکار ہو گئیں۔ بعض نے لکھنا ہی ترک کر دیا۔ عورت اسی وقت بہترین ادب تخلیق کر سکتی ہے جب اسے اپنا ایک نجی کمرہ مہیا کر دیا جائے۔ جہاں وہ تن بہ تنہا پوری مرکزیت کے ساتھ تخلیقی کام انجام دے سکے۔ اس صورتِ حال کو وہ ایک آئرنی سے تعبیر کرتی ہیں کہ عورت کو ایسی خلوت وعزلت نصیب نہیں ہے جہاں وہ آزادی کے ساتھ سانس لے سکے، سوچ سکے، تخلیق کر سکے۔

وولف ادبی تاریخ ماضیہ کی بعض اہم ادیباؤں اوران کی تصنیفات کو خراج عقیدت پیش کرتی ہیں۔ بالخصوص اے بہن، ڈی۔ آسبورن، جے۔ آسٹن، ایملی اور اینی برونٹے کا خواتین کی حیثیت سے ادبی تعاون نا قابل فراموش ہے۔ وولف نے ناول کی ساخت کو خواتین کے لیے ایک بہترین اور کارگر آلۂ اظہار قرار دیا ہے۔ عورتیں نہ صرف عمدہ ناولوں کے ذریعے بلکہ شاعری میں بھی اپنے جوہر کا استعمال کر کے برابری کے دعوے کو صحیح ثابت کر سکتی ہیں۔

ورجینا وولف نے قاری کو بھی پدری نظام کا پروردہ و زائیدہ بتایا ہے کہ اسی طور پر اس کی ذہنیت، عادتوں اور پسند و ناپسند کے معیاروں کی تشکیل ہوئی ہے۔ وہ خاتون ادیباؤں سے ایک خاص قسم کے ادب کی توقع کرتا ہے اور مرد سے دوسرے قسم کی، اسی طرح وہ توقعات جو مرد کرداروں سے وابستہ کی جاتی ہیں، نسوانی کرداروں سے قطعی مختلف ہوتی ہیں۔ حالات جب اتنے مشروط ہوں تو نسوانی ادب بھی مشروط ہی ہوگا۔ وولف کہتی ہیں کہ:

> ''اب تک جو ادب خواتین نے تصنیف کیا ہے اس پر مشروط کا جبر ہے۔ یعنی یہ وہ نہیں ہے جو وہ لکھنا چاہتی تھیں بلکہ وہ ہے جو مشروط حالات کے جبر یا قاری کی توقعات کے جبر نے لکھوایا۔ اور بقول وولف قاری نے ہمیشہ اسے منفی نقطۂ نظر ہی سے دیکھا اور پڑھا ہے۔ اس سے بھی ایک تکلیف دہ صورت وہ ہے کہ بعض خواتین نے غیر معمولی صلاحیتوں کے باوجود لکھنا ہی ترک کر دیا۔''

وولف کا مطمحِ نظر جو ہے، یعنی جو واقعیت کہ قطعی واقعی ہے اسی کا تجزیہ اور محاسبہ ہے۔ وہ عورت جو کہ چولہے چکی میں سرگرداں ہے یا جس کا کام ہی امور خانہ داری تک محدود کر دیا گیا ہے۔ اس میں منفی تطبیق Negative capability کی صلاحیت پیدا ہونا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ نہ ہی وہ اتنی قادر ہو سکتی ہے کہ موجود پر خط تنسیخ کھینچ کر اپنے آپ کو انائے بسیط میں ضم کر دے اور نہ شخصیت کا فرار اس کے لیے ممکن ہے۔ وہ اپنی حدود میں رہ کر ہی اپنی سمت وحیثیت کا تعین کر سکتی ہے۔ وولف اسی نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

"ایک عورت اور وہ بھی ایسی عورت کے لیے جنگ کے موضوع سے عہد برآ ہونا بڑا مشکل ہے جو خانہ داری کے کاموں تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ War and Peace جیسا ناول نہیں لکھ سکتی۔"

وولف نے androgynism کے اس حیاتیاتی تصوّر پر بھی واضح طور پر روشنی ڈالی ہے جسے سب سے پہلے اساطیری ذہن نے خلق کیا تھا۔ وولف تذکیر و تانیث کے اس تصور کے منافی ہیں جس سے وحدت اور ہم آہنگی کے بجائے نفاق اور دوئی کو تحریک ملتی ہے۔ وہ ہر اس علاحدگی کے تصور کے خلاف ہیں جس کے تحت مرد و زن کی خصوصیات کو دو مختلف خانوں میں رکھ کر دیکھا جاتا ہے اور علی العموم اس قسم کی درجہ بندی چند مروّج اور موجود از قبل مفروضات کا ایک تدریجی نتیجہ ہوتی ہے۔ وولف مسلسل تجزیے کے بعد اس نتیجے پر پہنچتی ہیں کہ:

"غالباً وہ ذہن جو خالص تذکیری ہے، ایک خالص تانیثی ذہن کے سوا کچھ اور پیدا کر ہی نہیں سکتا"

ورجینا وولف کے تصورات نے ادب و تنقید اور تانیثی صحافت پر گہرے اور دور رس اثرات قائم کیے ہیں۔

ورجینا وولف کے بعد تانیثی ادب و تنقید کی تحریک کو ساتویں دہائی میں ایک واضح شناخت مل جاتی ہے۔ عورت جنس و صنف کی تفریق و وحدت قدر، کم تری، جذباتی اور عقلی تخصیصات وغیرہ کے علاوہ نسوانی تحریر، اس کا نقطۂ نظر، مرد کے تئیں اس کا رویہ، سماجی، سیاسی اور اقتصادی قدروں اور تحکم کے تئیں اس کا نظریہ، عورت کا عورت کے تئیں نقطۂ نظر اس کی عضویت، تفاعلی کردار وغیرہ جیسے موضوعات کو اکثر دانش وروں نے اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔ جن تصنیفات نے اس تحریک کے فروغ و اشاعت میں زبردست حصہ لیا ہے ان میں میری ایلمان کی Thinking about woman 1968 کے ملیٹ کی Sexual Politics 1970 اِوا فیگو کی Patriarchal Attitudes 1970 الزبیتھ ہارڈوک کی Seducation and Betray 1974 ایلین موئرز کی Literary Women 1976 ایلین شووالٹر کی The Literature of their Own 1977 اور سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر کی Mad Woman in the Attic 1978 جیسی تصنیفات کا درجہ اہم ہے ان مصنفین کے مطالعے کے موضوع کا دائرہ انتہائی وسیع ہے۔ بالخصوص عورت اور اس کے ادب کو جس طرح

مشروط طور پر سمجھا جاتا رہا ہے۔ متذکرہ تصانیف میں ان کی اصل محرکات تک پہنچنے کی سعی کی گئی ہے:

"تانیثی نقادوں نے پرانے بھرم توڑے اور یہ بتایا کہ دراصل عورت کے تعلق سے جو تصورات ہم تک پہنچے ہیں وہ تمام کے تمام مرد اساس معاشرے کا ایک یقینی نتیجہ ہیں ان کی تشکیل کے پس پشت وہ تذکیری رویہ برسر کار رہا ہے جس نے ہمیشہ ایک کو دوسرے پر فوقیت دی ہے۔ خواہ اس فوقیت کی بنیاد کتنی ہی غیر منطقی، غیر عقلی، رسمیاتی اور مفروضاتی ہی کیوں نہ ہو۔ ان مصنفین نے یہ بھی ثابت کیا کہ تاریخی طور پر مرد اپنے محفوظ تصورات کا اطلاق عورت پر کرتا آرہا ہے، یہی نہیں بلکہ اس نے ہمیشہ کچھ نئے جواز بھی فراہم کیے ہیں ان جوازوں میں بیشتر اخلاقی اور صنفیعضویاتی ہیں کہ طبعاً عورت ایک کم تر مخلوق ہے۔ تانیثیین Feminists نے اس رویے کو ذکر مرکوز Phallocentric: قرار دیا ہے۔"

اس ضمن میں سمون دی بوار کی تصنیف The Second Sex (ترجمہ 1971) ایک انقلاب آفریں کارنامہ ہے۔ بوار کی تصنیف نہ تو مدافعہ ہے نہ اعتذاریہ بلکہ ایک واقعی اور مسلسل و موجود حقیقت کا اعتراف، یاددہانی اور تجزیہ ہے۔ کہیں ان کی لے احتجاجی ہے اور کہیں شکوہ آگیں۔ سمون دی بوار کا شمار وجودیت کے اہم نظریہ سازوں میں کیا جاتا ہے۔ انھوں نے سارتر کے رسالے Les Tembs Moderne میں بھی معاون مدیر کی حیثیت سے کام کیا تھا انھوں نے عورت کے پیچیدہ مسئلے کو فلسفیانہ بلکہ وجودی تصور حیات و کائنات کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ اسی لیے ان کے مطالعے میں تجربے کی صداقت پوری طرح نمایاں ہے۔

بوار نے ماضی و حال کی ادیباؤں کی تصنیفات کا نئے سرے سے جائزہ لینے کی ضرورت پر زور دیا ہے ان کی تحریروں پر جو کچھ کہ اقداری فیصلے کیے گئے ہیں ان میں بے لوث غیر جانبداری اور وسیع النظری کا فقدان ہے۔ ان کا تجزیہ یا تو ایک خاص قسم کے بنے بنائے فارمولے کے تحت کیا گیا ہے یا پیش از وقت یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ موجود تحریر ایک عورت کے زورِ قلم کا نتیجہ ہے سو اس کی خوبیاں اور خامیاں بھی مقدر رہیں۔ بوار کا اصرار ہے کہ جب ان تحریروں کا مطالعہ نئی تانیثی آگہی اور ترقی یافتہ شعور کے تحت کیا جائے گا تو اس کے نتائج بھی قدر مختلف برآمد ہوں گے۔ بوار کا خیال ہے

کہ مصنفاؤں کی صحیح قدر شناسی نہ ہونے کی درج ذیل وجوہ ہیں۔

1۔ مرد کا غیر متبدل اور رسمی رویے پر اصرار۔

2۔ مصنفاؤں کی اقتصادی حالت، کیوں کہ کاروبار ادب پر مرد کی اجارہ داری ہے۔

3۔ ریڈیو، ٹی وی، اخبار، رسائل اور دیگر ذرائع ابلاغ پر مرد کی حاکمیت۔

4۔ ناشرین اور ان سے وابستہ مرد ناقدین کا متعصب رویہ۔

5۔ صنف اور جنس کے تشخص اور تخصیص پر اصرار یعنی یہ نہیں دیکھنا کہ فی الموجود فن پارہ کیا اور کیسا ہے؟ اسکے مصنف کی جنس کو ایک خاص علت مان کر غیر استدلالی معروضات گڑھنا اور ان پر بضد رہنا وغیرہ وغیرہ۔

تانیثی تنقید نے ایک طرف از سرنو قدر شناسی کے لیے فضا ہموار کی ہے اور دوسری طرف اس کی سعی تنقید کے معائر تبدیل کرنے سے عبارت ہے۔ تانیثی نقادوں نے لارنس کی مرد اساس ذہنیت کو ہدف ملامت بنایا ہے جو عورت کو محکوم اور حقیر ہستی متصور کرتی ہے۔ جیورج ایلیٹ چارلوٹے برونٹے اور ورجینا ولف کے افسانوی فن، اس کے سیاق اور کرداروں کا مطالعہ بھی تانیثی نقطہ نظر سے کیا گیا ہے جن نئی ادیباؤں کے افسانوی فن کو تانیثی نقادوں نے بلند درجہ عطا کیا ہے ان میں ژاں رائس ڈورس لینگ اور ان کے علاوہ ٹلی السن کے نام اہم ہیں۔

ڈورس لینگ کی دو جلدوں پر مشتمل **Collected Stories** کو تانیثی نقادوں نے تانیثی ادب کی تاریخ میں ایک اہم مقام دیا ہے۔

1950 میں اس نے ایک سفید فام کسان کی بیوی اور سیاہ فام نوکر کے مابین رشتے کو بنیاد بنایا ہے کہ کس طرح ان دونوں کے تعلقات قائم ہوتے ہیں اور کیسے ایک متشدد موڑ پر ان کا خاتمہ ہوتا ہے اس کی **The Golden Note Book** بھی تحریک نسواں میں ایک سنگِ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ڈورس کا خاص میدان سیاست تھا مگر وہ عورت بلکہ آزاد عورت کی بہت بڑی حامی تھی۔ اس نے کل 14 ناول لکھے تھے۔ جن میں اس نے ایک ایسی عورت کے تصور کو پروان چڑھایا ہے جو متحرک، فعال اور گویا ہے۔ یہ وہی عورت ہے جسے مارکسی تانیثی تنقید نگاروں نے 'جدلی' سے موسوم کیا ہے نہ کہ ٹائپ سے۔

ایک طرف تانیثی تحریک مرد و عورت کی مساوات کی قایل و مدعی ہے، دوسری طرف بعض ایسی خواتین نظریہ ساز ہیں جو عورت کی زبان کو مرد کی زبان سے مختلف قرار دیتی ہیں۔ اسی طرح بعض نقادوں نے خواتین کے ادب کو مردوں کے ادب سے علاحدہ ایک درجہ تفویض کیا ہے۔ ہیلن

ککساؤس خواتین کے ادب کو Ecriture feminine یعنی تانیثی ادب کے نام سے موسوم کرتی ہیں۔ان کی نظر میں ایک ایسا ادب موجود ہے جو اپنے نظام الفاظ، نظام خیال اور نظام احساس کی بنیادوں پر مردوں کے ادب سے مختلف نشانات کا حامل ہے، مگر ان کے نزدیک یہ تفریق حیاتیاتی جبریت کا نتیجہ نہیں ہے۔ بعد ازاں اپنی تصنیف The Laugh of the Meduna 1976 میں انھوں نے اس خیال کی پیروی کی ہے کہ ادب میں ایسی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے جب عورتوں نے مردوں اور مردوں نے عورتوں کی زبان میں مخاطبہ کیا ہے۔ ہمارے ادب میں ریختی اس کی ایک عمدہ مثال ہے افسانوی اور ڈرامائی ادب میں بھی عورتوں اور مردوں کی مکالماتی زبان بھی کسی ایک ہی مصنف کے ذہن کی پیداوار ہوتی ہے خواہ وہ مرد ہو یا عورت۔ ککساؤس کہتی ہیں کہ:

مادرانہ سیاق، غیر ارادی طور پر بچے کی لسانی عادات کی اوّلین تربیت گاہ ہوتا ہے۔لسانی عادات کے تعین کے اس مرحلے کے بعد دوسرا مرحلہ سماجی سیاق کا ہوتا ہے۔ جہاں اسے ایک ایسی زبان سے سابقہ پڑتا ہے جو رسمی ہوتی ہے اور باہمی ترسیل کی ضرورتوں کو پورا کرتی ہے۔ دوسرے مرحلے پر واقع ہونے والی زبان کا دائرہ خاصہ وسیع ہوتا ہے اور اس کی بیش تر ساختوں پر مرداساس معاشرے کی گہری چھاپ ہوتی ہے۔

ہیلن ککساؤ بچے اور ماں کے رشتے کی کوکھ سے نمو پانے والی زبان کو بے حد موثر اور طاقتور کہتی ہیں۔ کیوں کہ اس زبان میں فطری بے ساختہ پن ہوتا ہے اور جو تعقل، قصد اور منطق کے جبر سے پرے ہوتی ہے اسی باعث ایسی زبان کی ساخت میں ایسا کوئی عنصر نہیں ہوتا جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہو۔ ککساؤ ایسی زبان، یعنی مادرانہ ماحول میں پروان چڑھنے والی یا عادت میں ڈھلنے والی زبان کو مرد وعورت کی مشترک زبان قرار دیتی ہیں۔ یعنی ہر دو جنس اس کا استعمال کرتی یا کرسکتی ہے۔

ہیلن ککساؤ کے برخلاف لوسی اِری گیرے یہ مان کر چلتی ہیں کہ مردوں کے مقابلے پر عورتوں کی ایک زبان ہوتی ہے۔ اور جس کی خصوصیات ذکر مرکوز Phallocentric زبان کی ضد پر قائم ہوتی ہیں۔ لوسی اِری گیرے کے مطابق اس زبان میں قدرے تنوع ہوتا ہے۔ مرداساس زبان میں راست پن، صلابت اور دبازت کا عنصر زیادہ ہوتا ہے۔ جب کہ نسائی زبان ڈھلنے اور ڈھالنے کی خوبی سے متصف ہوتی ہے اسی لیے اِری گیرے اسے سیال، کثرت بیز اور پیچ میلی زبان سے تعبیر کرتی ہیں۔

جولیا کرسٹیوا بھی نسائی زبان کو معنی سے معمور اور نشانیاتی قرار دیتی ہیں۔ مرداساس زبان

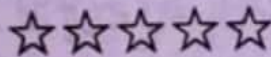
کے برخلاف اس کی تخصیصات نہ صرف یہ کہ مختلف بلکہ فوراً پہچان لی جاتی ہیں۔ کرسٹیوا نے اس زبان کو پیش ازایڈی پس اور قبل از لسانی سے تعبیر کیا ہے اور جو سیدھا رحم مادر سے تعلق رکھتی ہے۔ کرسٹیوا کی نظر میں جیمس جوائس اور ورجینا وولف کی زبان نشانیاتی Semiotic ہے بارتھ کے لفظوں میں ان کے افسانوی ادب کی نوعیت مصنفانہ: Writerly ہوتی ہے اسی باعث اس کا اسلوب متعین نہیں بلکہ سیال ذہن سے بار بار پھسلنے والا معنی افزا اور معنی افشاں ہوتا ہے۔ ساختیات Structuralism: کی اصطلاح میں یہ: Parol کا مسئلہ ہے۔ جیسے بیگماتِ اودھ کی زبان اور بالعموم عورتوں میں زبان زَد محاوروں کو ہم ایک علاحدہ خصوصیت کے ساتھ موسوم کرتے ہیں محولہ بالا تینوں تانیثیکیں کی اہمیت اس معنی میں خاص ہے کہ یہ تانیثیت کی تھیوری ساز مانی جاتی ہیں۔

کسی نے فیمنزم کو صیغہ جمع میں Feminismts کا نام دیا ہے۔ کیوں کہ اب تانیثیت کی کوئی ایک شکل نہیں رہی۔ اس پر بہ یک وقت تاریخیت، مارکسیت، تحلیل نفسی، ساختیات اور پس ساختیات وغیرہ کے گہرے اثرات ہیں۔ بعض ساختیاتی تانیثیکیں نے ساختیات و نشانیات کے اصولوں کی روشنی میں افسانوی ادب اور بالخصوص افسانوی کرداروں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ فرانسیسی تانیثیت پر تحلیل نفسی کا گہرا اثر ہے بالخصوص ژاک لاکان کا اسی کے پہلو بہ پہلو ژاک دریدا کی رد تشکیلی فکر اور دیگر پس ساختیا تانیثیکیں کے اثرات بھی بے حد نمایاں ہیں۔ فرانسیسی تانیثیکیں کے یہاں نظریۂ لزومیت: Essentialism کا گہرا اثر ہے۔ وہ بعض روایتی تخصیصات اور معیارات کو لازمی گردانتے ہیں/گردانتی ہیں۔ تاہم ان کے نظریات حیاتیاتی جبریت کے منافی ہیں بجائے اس کے سماجی اور معاشی محرکات خاص اہمیت رکھتے ہیں جو کئی نفسیاتی مسائل کا باعث بھی بنتے ہیں۔ اس طرح ادب میں خواتین کے ادب کی معنویت، قبولیت اور اس کی نوعیت جیسے امور کی بنیاد پر تانیثی تھیوری کی تشکیل کی گئی اور ادبی زبان کا یہ مسئلہ بھی زیرِ بحث آیا کہ کیوں کر مغربی زبانیں مرد مغلوب اور مرد پرداختہ ہیں۔ دریدا نے اسی تصور کے تحت تمام ادبی تخاطبات Discourses کی زبان کو لنگ مرکوز: Phallocentric یا لنگ مرکوز زبان: Phallog ocentric کا حامل قرار دیا ہے۔ جولیا کرسیٹوا کے علاوہ ٹورل موائے کی Sexual/Textual Poetics میں بھی ان اثرات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے تانیثیت و پس ساختیات کے رشتے کا تجزیہ کرس وی ڈن نے اپنی تصنیف Feministic Practice and Post Structural Theory 1987ء میں وضاحت کے ساتھ کیا ہے۔ فرانسیسی تانیثیت کی تنقید مخاطبہ مرکوز ہے جب کہ اینگلو امریکن اسکول تاریخ اساس کہلاتا ہے۔ یعنی وہ تاریخ جو ادبی بھی ہے اور انسانی تجربات کا ایک بحرِ ذخار بھی۔

اینگلو امریکی تانیثیئیں اپنی فکر میں اضافیت کے قایل ہیں۔ان کے نزدیک ایسی کوئی بنیادی یالازمی تخصیصات نہیں ہیں جو کسی خاتون ادیب اور مرد ادیب کی تخلیقات وتصنیفات کے مابین حدِ فاصل قائم کرتی ہوں۔ادبی تاریخ میں تخصیصات کو قائم کرنے یا زور دینے والے نقادوں نے محض ایک برخود غلط رجحان یا تعصب کو چلن کے طور پر قبول کیا اور فہم عامہ کے مطابق اپنی ترجیحات متعین کی ہیں۔اینگلو امریکی اسکول نے محض خواتین کے اور خواتین کے لیے تحریر کردہ ادب اس کے مسائل اور محرکات ہی کو اپنے تجزیے اور مطالعے کا موضوع بنایا ہے اس صورت میں بین المتعلقہ موضوعات کے ساتھ فوق المتنی دنیا بھی ان کے مطالعے کا معروض بن جاتی ہے۔

امریکہ میں تانیثی مطالعات نے کافی فروغ پایا ہے۔انگلستان میں بھی ان طباعتی اداروں کی تعداد میں روز افزوں اضافہ ہو رہا ہے جن کا انتظامیہ اور جن کے مالکانہ حقوق خواتین کے ہاتھ میں ہیں۔ان خواتین نے طاقِ نسیاں ماضی سے کئی ایسی مصنفاؤں کے ادب کو پہلی یا دوسری بار طبع کیا جو یا تو فراموش کردہ تھا یا صحیح قدر افزائی سے تاہنوز محروم (انہی) میں ایچ مارٹینو، ای، بی براؤ ننگ، اور ایم سینکلیر جیسی ادیباؤں کے نام بھی ہیں۔تانیثی تنقید خواتین کے ادب کی تنقید ہی سے عبارت نہیں ہے۔بلکہ ان مرد ادیبوں کی تصنیفات کو بھی اس نے اپنا موضوع بنایا ہے جن کے یہاں منفی یا مثبت طور پر عورت سے متعلق فہم مترشح ہے۔تانیثی نقادانِ فن نے انہی زاویوں سے ہارڈی جیورج ایلیٹ چارلوٹے برونٹے اور جوائس کے فکروفن کا تجزیہ کیا ہے۔

☆☆☆☆☆

شفیقہ فرحت

تانیثیت: منظر و پس منظر

ہمارے اس تین روزہ سمینار میں چار موضوعات ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ مغرب میں تانیثی تحریک ایک سماجیاتی مطالعہ' تانیثیت ایک تنقیدی تھیوری' مغربی ادب میں تانیثیت اردو میں تانیثی رجحان۔ ان چاروں موضوعات کی سرحدیں ایک دوسرے سے ٹکراتی رہیں گی جیسے سمندر کی ایک لہر دوسری لہر سے ٹکراتی ہے اور ہم ان دونوں کو اور ان کے پیچھے یکے بعد دیگرے آنے والی بے شمار لہروں کو الگ نہیں کر سکتے اور میرا خیال ہے انہیں روکنے اور water tight compound بنانے کی ضرورت بھی نہیں کہ بات ہی سے تو بات پیدا ہوتی ہے۔

ویسے تو خود تانیثیت بھی ایک ایسی اصطلاح ہے جس کے مخصوص معنی متعین کرنا ممکن نہیں۔ اس کے اتنے پہلو ہیں، اس میں اتنے ایشوز ایک کے بعد ایک شامل ہوتے جاتے ہیں کہ سرا کہاں سے پکڑیں اور بات کہاں تک پہنچائیں مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اس میں انفرادیت، احساسات، جذبات، تصور، فکر، شعور، عمل، اقتصادیات، سیاست سب ہی کچھ تو شامل ہیں۔

مرد عورت کی جسمانی ساخت، ان کا اختلاف، مرد کا عورت پر تسلط، عورت کی اپنی انفرادیت اور اکثر مقامات اور مواقع پر اس کی برتری اور آزادی یہ تمام نکات اور مسائل روز ازل سے موجود تھے۔

دنیا چل رہی تھی، کبھی ٹھیک طرح سے کبھی قابلِ رحم حالت میں، ان میں عام عورتیں بھی شامل ہیں، بیگمات اور تاج پوش تخت نشیں ملکائیں بھی۔

مرد کی زندگی میں عورت کے مشوروں اور اس کے احکامات کا دخل نہ تھا۔ لیکن عورت اپنی مرضی سے سانس بھی نہ لے سکتی تھی۔ یوں تو عورت کھل کے قہقہے بھی لگا سکتی تھی۔ آرام دہ زندگی بھی گزار سکتی تھی، لیکن کب اور کیسے؟ جب مرد چاہے اگر مرد چاہے۔ یعنی عورت پوری طرح مرد کی زیرِ نگیں تھی۔ اس نظامِ حیات کو دنیا کے ہر ملک کی' ہر طبقے کی' ہر رنگ و نسل کی عورت نے اپنا مقدر اور خدا

کی مرضی مان کر قبول کر لیا تھا اپنے مخصوص دائروں میں خوش رہتیں، حالات بگڑتے تو آنسو بہاتیں، چیخنے چلانے احتجاج کرنے کی نہ ہمت تھی نا اس کا کبھی خیال آتا۔ کفن اوڑھے جاتے تھے، لیکن زنجیریں توڑی نہ جاتی تھیں، بہر حال زندگی کی گاڑی چل رہی تھی۔ گو کہ دونوں پہیئے برابر نہ تھے اور ان سب کی عکاسی ادب میں کی گئی ہے۔ کہیں مبہم انداز میں کہیں وضاحت کے ساتھ۔

یہ جھلکیاں اس وقت بھی تھیں جب صرف مردوں کے ہاتھ قلم پکڑنا جانتے تھے، اور اس دور میں بھی جب عورت نے لکھنے کی جسارت کی۔

مغربی ادب ہندوستانی زبانوں خصوصاً اردو زبان کے ادب سے بہت پرانا ہے اس کا دائرہ بھی بہت وسیع ہے۔ لہذا مغربی زبانوں میں عورت پر بہت لکھا گیا ہے، ہر رخ سے اس کی عکاسی کی گئی۔ تقدس اور احترام کے ساتھ ہوس ونشاط کے ساتھ۔ اس کی مظلومیت کا بیان بھی ہے مکاریوں عیاشیوں کا بھی۔ وہ مرد کے ہاتھوں ظلم بھی سہتی ہے اور کبھی اپنی چالاکی سے مرد کو اپنے جال میں پھنسا کر اس سے انتقام بھی لیتی ہے۔ اسے تباہ و برباد بھی کرتی ہے اور کبھی دوسری عورتوں پر خود ظلم ڈھاتی ہے۔

عالمی ادب میں نسائی ذکرواذکار، تصویر وتصور سے قطع نظر کر کے ہم تانیثی تحریک پر ایک نظر ڈال لیں۔

نسوانی لبریشن یا فیمنسٹ رجحان کی ابتدا امریکہ میں تقریباً ۱۸۵۰ء میں ہوئی۔ اس تحریک میں برطانیہ بھی ابتدا سے ہی ساتھ تھا۔ مختلف مرحلوں سے گذرتی ہوئی یہ بیسویں صدی کی ایک ہمہ گیر تحریک بن گئی اور اس میں یوروپ اور امریکہ کے چھوٹے چھوٹے اور بڑے بڑے تمام ممالک جڑتے گئے۔ پھر اس تحریک نے آسٹریلیا، افریقہ اور ایشیائی ممالک میں بھی پھیلنا شروع کیا۔ اسلامی ممالک مثلاً ایران، ترکی تک پہنچ گئی۔ چین اور جاپان میں اسے زیادہ کامیابی نہیں حاصل ہوئی کیوں کہ وہاں ان کی اپنی تہذیبی جڑیں اتنی گہری تھیں بلکہ ہیں کہ ایسی کسی بغاوت کا تصور ممکن نہ تھا۔ روس کے سیاسی نظام نے اسے اپنے حدود میں داخل نہ ہونے دیا۔ مارکسی نظام کی بنا پر وہاں کی عورت زیادہ آزاد، خودمختار اور مردوں کے برابر سمجھی جاتی تھی۔ ہندوستان نے اس تحریک کو اس وقت لبیک کہا جب وہ یورپ میں دم توڑ رہی تھی۔

سن ۵۰-۶۰ کے درمیان عالمی فیمنسٹ تحریک کی اکائی ٹوٹ گئی اور اس کے بطن سے بہت سے مختلف اور متضاد نظریوں نے جنم لیا۔ بہت ساری تحریکوں کے وجود میں آنے کے رجحان کا نتیجہ یہ ہوا کہ محنت کش اور متوسط طبقے کی خواتین پس منظر میں چلی گئیں اور تحریک پر شہری اشرافیہ یعنی اعلیٰ طبقے

کی گرفت مضبوط ہوگئی، اور یہ تحریک سرمایہ داری اور پرنس ورلڈ کے ہاتھوں کا کھلونا بن گئی۔ نسائی آزادی کے نام پر ایسی چیزیں اس کے ہاتھوں میں تھمادی گئیں کہ کوئی مقام اسے حاصل نہ ہوسکا۔

تحریکیں کبھی بہت تیزی سے بنتی ہیں اور ٹوٹتی دھیرے دھیرے ہیں اور ٹوٹتے ٹوٹتے بھی دو چار ادھر ادھر کے کھونٹے نکل آتے ہیں۔ زیرِ نظر تناظر کے ردِ عمل میں مغرب کی فیمنسٹوں نے اپنی علیحدہ آزاد اور خودمختار دنیا بنالی جس میں مردوں کے لئے کوئی جگہ نہیں تھی۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ اپنی اس خودمختار دنیا میں انہوں نے تاریخ، شعروادب اور تنقید اور مباحثوں کا اتنا زیادہ اور اتنا گراں قدر سرمایہ مہیا کردیا جو اس سے پہلے نہیں تھا۔ یہ سرمایہ فہرست سازی تھی دنیا بھر کی خواتین لکھنے والیوں کی تخلیقات کی جنہیں مرد نقادوں اور ادبی تاریخ سازوں نے کہیں جگہ نہیں دی تھی۔ انہوں نے فہرست سازی کے ساتھ ان تصانیف کا محاسبہ بھی کیا اور ثابت کردیا کہ یہ تخلیقات اعلیٰ ادبی سرمایہ میں شمار کی جاسکتی ہیں۔

اس مہم میں افریقی نسل کی خواتین سرِ فہرست تھیں۔ ان کے یہاں بغاوت کے کئی جذبے ایک ساتھ پنپ رہے تھے۔ نسلی کم تری اور اس کے نتیجے میں ڈھائے جانے والے مظالم، سیاسی آزادی، اقتصادی بدحالی، بغاوتوں کی آگ میں جل جل کر افریقی مصنفین اور مصنفاؤں نے لازوال تصانیف ادب کو دیں اور ٹونی مورسن جیسی مصنفہ جس نے نوبل پرائز حاصل کیا۔ سفید فام اور سیاہ فام اقوام کی طرح سفید فام اور سیاہ فام فیمسنٹوں کے درمیان اتحاد و اشتراک کا ہمیشہ ہی فقدان رہا۔ انسان دوستی کی بنیاد پر جن سفید فام فیمنسٹ دانشوروں اور کارکنوں نے سیاہ فام فیمینسٹوں کی حمایت کی وہ بھی خود کو نسلی امتیاز کے احساس سے پوری طرح آزاد نہیں کرسکیں۔ نتیجے میں وہ اس تحریک سے الگ ہوگئیں اور تحریک کے ذریعے دوسرے مسائل اٹھانے لگیں جن میں جنسی آزادی خاص ہے۔ اس کی بنا پر ہم جنسی کا رجحان بڑھا اور اب اسے قانونی منظوری بھی حاصل ہوگئی۔

دوسری جنگ عظیم کے خاتمے کے بعد U.N.O. جیسی عالمی تنظیمیں جو امن اور انسانی حقوق کے لئے کام کررہی ہیں عالم وجود میں آئیں United Nation کا Declaration of Human Right بے حد اہم منشور ہے، جس کا مختصر ترین مفہوم ہے پرسکون، باعزت، محفوظ اور خوش حال زندگی گذارنے کا حق۔ اس کا دائرہ اتنا وسیع ہے کہ اگر اس پر عمل کیا جاسکے تو دنیا تصوراتی جنت بن جائے۔

امن، جنگ بندی، نسلی امتیاز کا خاتمہ، مساوات، انصاف، تعلیم، صحت زندگی کا ہر پہلو اس میں شامل ہے۔ اسی کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ All Human Rights are

یعنی ہر وہ حق جو انسانی حقوق کی تعریف میں آتا ہے اور جو مرد کو **Women's Rights.** حاصل ہے وہی حق الف سے ی **A to Z** عورت کو حاصل ہے۔ اس تحریک سے فیمنسٹ تحریک کو دب جانا چاہئے تھا، اور عورتوں کو مردوں کے ساتھ مل کر وہ حقوق حاصل کرنے کی کوشش کرنی چاہئے تھی جو انہیں حاصل نہیں ہیں، لیکن ایسا ہوا نہیں۔ فیمنسٹ تحریک نے دوسری شکل اختیار کر لی۔ دنیا کے کسی ملک نے عورت کو مرد کے برابر کا درجہ نہیں دیا۔

امریکہ جیسے صنعتی اور اقتصادی اعتبار سے ترقی یافتہ ملک نے بھی نہیں۔ شکست روس سے پہلے والے روسی نظام نے بھی نہیں۔ قرآنی احکامات کے باوجود اسلامی ممالک نے بھی نہیں۔ دیوی کی پرستش کرنے والے بھارت ماتا نے بھی نہیں اور ٹونگا نے بھی نہیں، ٹونگا کا نام میں نے محض اس لئے لیا کہ وہ دنیا کے نقشے پر سب سے چھوٹا ملک ہے۔

ان تمام ممالک کی نمائندہ خواتین سے میری ملاقات اور گفتگو چین کے شہر بیجنگ میں ہونے والی چوتھی عالمی خواتین کی کانفرنس میں ہوئی تھی جہاں 73 ممالک کی ہزاروں خواتین دس دن کے لئے اکٹھی ہوئی تھیں۔

وہاں عام نظریہ یہی تھا کہ یہ دنیا **Male dominated** ہے اس شکنجے کو توڑ کر عورت کو اپنے حقوق حاصل کرنے چاہئیں۔ وہاں بھی یہ تحریک روایتی فیمنسٹ تحریک سے ٹکرائی تھی۔ وہاں اس بات کا احساس ہوا کہ تقریباً 1960 میں ختم ہو جانے والا **Women's liberation movement** اب بھی زندہ ہے۔ بعض دفعہ ہم کسی چیز کو محض اسلئے زندہ رکھتے ہیں کہ اسی کی موت ہماری شکست ہے۔ یہ تحریک اب اسی احساس کی بنا پر زندہ ہے۔ اس تحریک نے اب جنسی آزادی کے نام پر جسم فروشی کو باقاعدہ پیشہ مان کر اس کے لئے وہی حقوق مانگنے شروع کئے ہیں جو کسی بزنس یا **Industry** کو دئے جاتے ہیں۔

ہندوستان میں بھی **Women's libetraion movement** اب بھی کام کر رہا ہے، اسی کے تحت جسم فروش خواتین کی تنظیم بھی ہے جس کا صدر دفتر کلکتہ میں ہے۔ ہر سال ان کی کانفرنس ہوتی ہے۔ وہ بھی لیبر **laws** اور **Industrial laws** کا تحفظ چاہتی ہیں۔ ختم ہوتی ہوئی ومنس لبریشن تحریک بغیر ازدواجی رشتے میں بندھے مرد کے ساتھ رہنے کا حق مانگتی ہے۔ حق کیا اس کا **social recognition** چاہتی ہے۔ ایسی صورتِ حال سے پیدا ہونے والے بچوں کو قانونی حق دلوانا چاہتی ہے۔ اور وہ ساری آزادیاں چاہتی ہے جو مغربی ممالک کی عورتوں نے مشرق وسطیٰ اور بعض ممالک کی اور ہندوستان کے اونچے اور ماڈرن طبقے کی عورتوں

نے حاصل کرلی ہیں وہ کسی اخلاقی پابندی کو قبول کرنا نہیں چاہتی۔

یہ سچ ہے کہ اخلاقیات کے اصول، پیمانے، معیار وقت کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں لیکن کچھ بنیادی قدریں ہیں جن کی پاسداری سماج میں توازن پیدا کرتی ہے۔ نئی تانیثی تحریک جو ہیومن رائٹس کی مانگ کے ساتھ پیدا ہوئی ہے ایسی خاتون کا تصور دیتی ہے جو سر اٹھا کے جئے، آنکھوں میں آنکھیں ڈال کے ہر مسئلہ پر بات کر سکے۔ اپنی طرف بڑھتے ہوئے ہاتھ کو پوری طاقت سے جھٹک سکے۔ اور اپنے اوپر اٹھنے والے ہاتھ کو توڑ سکے۔ بلند سے بلند عہدہ حاصل کر سکے۔ اہم سے اہم ذمہ داری قبول کر سکے۔ فنون لطیفہ سے لیکر سائنس اور ٹیکنالوجی تک جس میں دلچسپی اور رجحان ہو اس میں ناموری حاصل کر سکے اور وہ خاص ذمہ داری جو قدرت نے صرف اسے ہی سونپی ہے اس کو وہ پوری طرح نبھائے۔ اپنی توجہ اور محبت سے بچے کو وہ ساری خوشیاں دے جو اس کا حق ہے تاکہ بچے کی شخصیت میں کوئی نفسیاتی الجھن نہ پیدا ہو۔

تانیثی جمالیات کا تعیّن:
شبہات و امکانات

تانیث کا ایک سماجی، سیاسی اور اقتصادی سیاق ہے۔ دوسرا وہ تناظر ہے، جس کا تعلق ادب سے ہے۔ ۲۰ویں صدی کے اوائل ہی میں تانیث نے ایک مزاحمتی کردار کے طور پر فرانس اور امریکہ کی حدود سے نکل کر یورپ کے کسی دیگر ممالک میں ایک تحریک کی شکل اختیار کر لی تھی۔ سماجی سطح پر تانیثی تحریک نے اس پدرانہ تفوق کو نسوانی انا کی آزادہ روی، ذات کی من مانی نفسیاتی تشکیل اور اقتصادی آزادی کی راہ میں انسانی فطرت کے خلاف گردانا جو اخلاقی اور تہذیبی اصول سازی اور قوانین سازی میں ہمیشہ مرد اساس رہا ہے۔

ادب میں تانیث کا موقف اُس عورت کو deconstruct کرنا ہے جو اپنی ذات ہی سے بے خبر نہیں تھی بلکہ اس سماجی تہذیبی منظر نامے سے بھی نابلد تھی جس کے جبر نے اُسے مجہول حقیقت میں بدل کر رکھ دیا تھا۔ انسانی زندگی کے زیادہ سے زیادہ شور اور اسی نسبت سے خاموشیوں کو گوناگوں نام دینے کی صلاحیت اگر کسی ایک صنف میں پائی جاتی ہے تو میری نظر میں وہ صرف اور صرف ناول ہے۔ خواتین کی بہترین تخلیقی صلاحیتوں نے ناول کے فن ہی میں ایک بہتر اظہار کی صورت بھی پائی ہے کہ باطن کے اُس جہانِ کبریٰ کی نمائندگی کے لئے یہی ہیئت خاصی لچک اور گنجائش بھی رکھتی ہے، جو عورت کا اجتماعی لاشعور بھی ہے جس میں ہزاروں ہزار چیخیں مدفون ہیں اور آنسوؤں کے کئی سمندر موجزن۔ اخلاقی اور تہذیبی اجبار اور استحصال کی ایک پوری تاریخ ہے، جس نے عورت کو ایک علیحدہ نفسیاتی ہستی میں بدل دیا ہے۔ خواتین کے ناولوں نے اس پیچیدہ نفسی کے جہاں جواز مہیا کیے ہیں وہیں اس کا احتساب بھی کیا ہے۔ اسی جرأت لب کشائی یا اظہار کی بلاخوفی کا ایک نام تانیث ہے۔ اس ضمن میں ورجینا وولف کے اس خیال سے اتفاق نہ کرنے کی مجھے کوئی وجہ نظر نہیں آتی کہ (Crime & Punishment) جیسا ناول اگر کوئی عورت نہیں لکھ سکتی یا اس

نے نہیں لکھایا اس کے لئے سرے سے لکھنا یا لکھتے رہنا مشکل ہی نہیں ناممکن بھی ہے تو اس کی وجوہ حیاتیاتی، جبلی یا فطری نہیں ہیں، بلکہ اس کے اسباب اُس تہذیبی تناظر میں پنہاں ہیں جن کے تحت عورت کو وہ تمام سہولتیں مہیا نہیں کی جاتیں جنہیں صرف اور صرف مردوں کا اجارہ خیال کیا جاتا ہے۔

ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ دور بہ دور اقتصادی، سیاسی اور تہذیبی ساختیں اور تبدیلیاں وقتاً فوقتاً تانیثی کے تصور پر بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ انیسویں صدی کے اواخر کے تقاضوں کو بیسویں صدی کے ربع اول کے مطالبات نے بہت پیچھے دھکیل دیا تھا اور بیسیوں صدی کے ربع اول کی ترجیحات، بیسویں صدی کے نصفِ آخر کی ترجیحات کے سامنے کم کوشی کا نمونہ بن کر رہ گئیں۔ نسل، درجہ، زبان اور مقامی، سماجی وتہذیبی مطابقتوں اور عدم مطابقتوں اور دیگر بہت سے ٹھوس اور نفسیاتی اسباب نے گذشتہ صدی کے آخری عشرے میں فیمنزم کو صیغۂ جمع یعنی femenisms میں تبدیل کر دیا۔

مارکسی تانیثین نے تاریخ، نظام، اجبار اور استحصال کی روشنی میں عورت کو ایک نامیاتی وجود کی حیثیت سے دیکھنے کی سعی کی ہے تو نفسیاتی تجزیہ کاروں نے اس کی نفسی پیچیدگیوں کے اُن مضمرات تک پہنچنے کی کوشش کی جنہیں اس کی بیگانگی اور لاتعلقی اور ذہنی وجذباتی پسپائیوں کے اسباب سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ پس ساختیاتیین نے خواتین کے ادب میں اُن محسوسات کو نشان زد کیا جو مرد ادیبوں سے ایک مختلف کرنے کا حکم رکھتے ہیں۔ دریدا نے مغربی سماج کی زبان کو phallogocentric قرار دیا ہے کہ ایک پدری سماج غالب طور پر لفظ مرکزائی ہی نہیں لِنگ مرکزائی یعنی phallocentic بھی ہوتا ہے۔ دریدا کے اس تصور کا اطلاق ان ناولوں پر کیا گیا ہے جو مرد کرداروں کی بالادستی کے مظہر ہیں نیز نسوانی کرداروں کو جن میں ایک جنسی شئے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اکثر تانیثین نے اسی تصور کو بنیاد بنا کر ہیمنگ وے اور ڈی۔ ایچ لارنس کے ناولوں کا بھی مطالعہ کیا ہے۔ خواتین کی زبان کو قبل از ایڈی پس اور قبل از لسانیاتی بلکہ بنیادی طور پر نشانیاتی سے موسوم کیا گیا کہ جس کی جڑیں رحم مادر میں پیوست ہوتی ہیں اور جو مرداساس زبان سے مختلف علامتی قرائن کی حامل ہوتی ہے۔ (جولیا کرسٹیوا) خواتین کی زبان کو سیال، متنوع اور دگر جنسی heterogenous بھی کہا گیا، جس کا کردار تذکیری لسان سے مختلف ہوتا ہے تناسلی اعضا کی شکل وساخت کے ساتھ خصوصیت رکھنے کے باعث یہ نظریہ ایک morphological بنیاد بھی رکھتا ہے (لیوس اِری گیرے) بعض تھیوری سازوں نے androgyny یعنی ذوجنسیت کو حیاتیاتی اصطلاح کے طور پر اخذ کرنے کے بجائے تہذیبی طور پر اکتسابی خصوصیات کے ضمن میں استعمال کیا

ہے۔ ورجینا وولف نے کالرج کے حوالے سے لکھا ہے کہ ایک بڑا دماغ ذو جنسی ہوتا ہے جو مرد اور عورت دونوں کے مکمل ذہنی، جنسی اور روحانی ہم آہنگی کی دلیل ہے۔ مرد کے ذہن میں عورت والا حصّہ اور عورت کے ذہن میں مرد والا حصہ جب ایک دوسرے میں گھل مل جاتا ہے تب ہی ایک جان ہو کر انہیں مکمل مسرّت اور طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ جسمانی سطح پر دونوں جنس میں وحدت بھی اسی وقت قائم ہوتی ہے جب اختلاط کے دوران عورت اپنے اندر مرد کو اور مرد اپنے اندر عورت کو سرگرم کار محسوس کرتا ہے۔

میری ڈیلی جیسی ریڈیکل feminists کا ایک بڑا گروہ ہے جس کے نزدیک دو جنسی نظریہ محض ایک تخیلی مفروضہ ہے جو صنفی تصور کو توڑ مروڑ کر پیش کرتا اور ہمارے فہم کو فریب دیتا ہے۔ کے۔ کے۔ رُتھوین K.K.Ruthven نے بھی اس جنسی تنصیف dichotomy کو پدرانہ تاویل سے تعبیر کیا ہے جس سے andros یعنی لنگ کی Gnyne یعنی مادینی پر فوقیت ظاہر ہوتی ہے۔ انہیں میری ڈیلی اور ایڈرینے رِش کی طرح لفظ androgyny ہی سے اختلاف ہے سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبے اس تنازعے کو رفع کرنے کی غرض سے gyandray جیسا متبادل لفظ اختراع کیا ہے لیکن اسے قبولیت حاصل نہیں ہو سکی۔

ٹورِل موئی Toril Moi فیمینزم کو سیاسی نوعیت کی اصلاح کے طور پر اخذ کرتی ہیں۔ ان کے نزدیک femalness (نسائیت) حیاتیات کا موضوع ہے اور Femanity (نسوانیت) تہذیبی سطح پر متعینہ خصوصیات کا ایک مجموعہ ہے۔ ایلین شووالٹر متذکرہ تینوں اصطلاحات کو تین مختلف مراحل سے وابستہ کر کے دیکھتی ہیں۔ پہلی femine یعنی نسوانی مرحلہ ہے (1840 تا 1880) جب خواتین نے مقتدر روایت کے اوضاع و اسالیب کی پیروی پر اکتفا کیا اور موجودتی معیاروں کو ہی اپنا ماڈل بنایا۔ اسے شووالٹر نے خواتین کی تذکیری تہذیب کے دانش ورانہ کمالات کی سطح تک پہنچنے کی کوشش کا نام دیا ہے۔ جیورج الیٹ، کرر، ایلس اور ایکٹن بیل کے علاوہ دوسرے درجنوں خواتین تھیں جو مردوں کے فرضی ناموں سے لکھتی اور چھپتی رہیں۔ چوں کہ یہ تحریریں تذکیری تبلیس میں ہیں اس لئے متن کے بین السطور میں حقائق کی شکست و ریخت، طنز آمیزی اور پُر پیچی کو بہر حال محسوس کیا جا سکتا ہے۔

دوسرا feminist یعنی تانیثی مرحلہ (1880 تا 1920) ہے۔ تاریخی طور پر اب عورت صلح جویانہ نسوانی میلان کو مسترد کرنے کی اہل ہو جاتی ہے اور اس صبر آزما تجربوں و کڑی آزمائشوں سے گذرنے والی صعوبت زدہ عورت کو پیش کرتی ہے جو ابھی تک ادب یا دوسرے لفظوں

میں انسانی جذباتی زندگیوں کا اہم مسئلہ ہی نہیں بن پایا تھا۔اس دورانیے میں اظہار، احتجاج میں بدل جاتا ہے۔تیسرا مرحلہ female یعنی نسائی (بعد از 1820) سے متعلق ہے جو ذات کی دریافت اور تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ ایلین شووالٹر لکھتی ہیں کہ اس مرحلے پر خواتین پیروکاری اور احتجاج سے گریز کرتی ہیں، بجائے اس کے نسوانی تجربے کو ایک خود یافتہ فن کے سرچشمے کے طور پر اخذ کرتی اور تہذیب کے تانیثی تجزیے کو ادبی تکنیکوں اور ہیئتوں تک پھیلا دیتی ہیں۔شووالٹر کے نزدیک یہ بڑی اہم بات تھی کہ ڈوروتھی رچرڈسن اور ورجینا وولف جیسی نسوانی جمالیات کی نمائندہ ادیبائیں بھی مرد اور عورت کے صیغہ ہائے کلام میں سوچنا شروع کر دیتی ہیں۔ اتنا ہی نہیں وہ خارجی اور داخلی جنسیانے sexualising کے تجربے کی بھی نئے سرے سے تعریف متعین کرتی ہیں۔

سینڈرا گلبرٹ اور سوزان گیوبر نے فرائڈ کی نسوانی جنسیت کے تصور کی روشنی میں Female affiliation Complex (نسوانی الحاقی گرہ) کا تصور قائم کیا ہے کہ نوبالغ لڑکی جس طرح مرحلہ بہ مرحلہ تانیثی اور تذکیری دباؤ سے دوچار ہوتی ہے۔اسی قسم کی دوگرفتگی والی کشمکش سے بیسویں صدی میں لکھنے والی خواتین بھی متصادم ہوئیں۔تذبذب اور تعلیق کی یہ صورت اکثر ادیباؤں کے داخلی رویوں سے مترشح ہے۔ ایلین شووالٹر کے نزدیک جسمانی خطوط و ساخت کے اعتبار ہی سے نہیں زبان اور متن کے کے لحاظ سے بھی خواتین کی منطق علیحدہ نوعیت کی ہوتی ہے۔

میڈلین گیکنان تو یہ بھی کہتی ہیں کہ خواتین میں اپنے جسم کا شعور واحساس ہی نئی تحریر کا سرچشمہ بھی ہے۔ہیلین کیکساؤ بھی خواتین کے ادب ecriture feminine کی ان جہتوں کو ایک مختلف وضع سے تعبیر کرتی ہیں جو زبان، اسلوب اور محسوسات کو محیط ہیں اور جو مرد کی عمومی لسان کے رویوں اور ضابطے سے بڑی حد تک غیر مشابہ ہوتے ہیں۔لیکن اُن کا اصرار اس بات پر بھی ہے کہ اس افتراق کا سبب حیاتیاتی جبریت نہیں ہے۔خواتین کی تحریروں میں ایسی مثالوں کی کمی نہیں ہے جہاں ان کے اظہار میں male discourse در آیا ہے۔مرد بھی نسوانی اسلوب میں سوچ اور لکھ سکتے ہیں۔ارادے کی اس منطق کی روشنی میں لِکساؤ کا یہ بھی خیال ہے کہ تانیثی تحریر کی تعریف تقریباً ناممکن ہے اور نہ کسی تعریف کی بنیاد پر کوئی تھیوری ہی تشکیل دی جا سکتی ہے تاہم ایک ایسا ادب ضرور ہے جو خواتین کا تخلیق کردہ ہوتا ہے، جس کی ترجیحات تذکیری نظام کی ان ترجیحات کے رو سے عبارت ہوتی ہیں جن سے مرد مخاطبے کا تعین کیا جاتا ہے۔ لکساؤ ماں اور ماں اور بچے کے رشتے کو خواتین کے ادب ماخذ بتاتی ہیں، بچے کو جس کا وقوف رواج یافتہ ماحولی زبان سے قبل ہو جاتا ہے۔ لِکساؤ اس زبان کو بڑی مخفی صلاحیت والی زبان قرار دیتی ہیں، جس کا استعمال منطق اور تعقل اور ایسے کسی بھی

عنصر کو تہس نہس کر دیتا ہے جو معنی کے آزاد کھیل کی راہ میں مانع آتا ہے۔

اضافیت پسند، بالخصوص اینگلو امریکی نقاد یہ مانتے ہیں کہ مردوں اور عورتوں کی تحریروں کے بارے میں مردوں اور عورتوں نے جو رائیں دی ہیں اُن کا تجزیہ بھی خاص اہمیت رکھتا ہے۔ ایسی کوئی بنیادی تفریق نہیں ہے جس کی بنا پر عورتوں اور مردوں کی تحریروں کو ایک دوسرے سے مختلف قرار دیا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ اکثر مرد نقادوں نے خواتین کے ادب کو کسی لائق ہی نہیں سمجھا ہے اور اُنہیں قطعاً نظر انداز کرنے کی کوشش کی ہے یا قدر شناسی میں اُن کا رویہ انتہائی عاجلانہ اور جانبدارانہ رہا ہے۔ اضافیت پسندوں کے برخلاف essentialists لزومت پسند یہ تسلیم کرتے ہیں کہ مرد و عورت کی سوچ اور ان کی تحریروں میں افتراق کی نوعیت بنیادی ہوتی ہے۔ یہ فرق حیاتیاتی جبریت کا فرق نہیں ہے بلکہ سماجی اور اقتصادی عوامل سے پیدا ہونے والا فرق ہے جس کے نتائج بالعموم نفسیاتی گرہوں اور عارضوں کی شکل میں رونما ہوتے ہیں۔

اِلین شووالٹر نے تانیثی تنقید کے لئے gynocritics کی اصطلاح وضع کی ہے جو خواتین کے ادب کے مطالعے کو مخصوص ہے۔ اس کے تحت خواتین کے اسالیب، موضوعات، ان کے تھیم، ان کی مخصوص اصناف اور ساختوں کو مطمحِ نظر رکھا جاتا ہے اور اس طرح ان کی تخلیقات کی قدر شناسی کی جاتی ہے اور وہ اصول وضع کیے جاتے ہیں جن کا اطلاق بالخصوص نسوانی ادبی روایت پر کیا جاتا ہے۔ تانیثی تھیوری سازوں نے مرکوز بہ مرد مطالعات کے لئے androcentric کی اصطلاح بنائی ہے۔ جو اُن مخصوص ذہنی روشوں اور ساختہ و پرداختہ رویّوں اور ترجیحات کی مظہر ہے، جن میں مردوں کی انا اُن کے مفادات اور ان کی رغبتوں کے تحفظ کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں بالعموم اُن جذبات اور اُن اغراض سے پہلوتہی برتی جاتی ہے جن کا تعلق عورت سے ہے۔ حیات و کائنات کے تعلق سے جو نظریے گڑھے جاتے ہیں وہ بھی مرد مرکزائی ہوتے ہیں۔ اکثر تانیثی مفکرین نے معمولاتی عاداتِ قرات پر بھی سخت گرفت کی ہے، جس کے نتائج عام طور پر عین توقع کے مطابق رونما ہوتے ہیں۔ حتیٰ کہ خواتین کی قراتیں بھی اُنہیں عادات میں رچی بسی ہوتی ہیں جن کی پرداخت فہم عامّہ کے تحت ہوئی ہے۔ ان عادات کی تشکیل میں اس اکتسابی روایت کا بڑا دخل ہے جس کی تاریخ صدیوں پرانی ہے۔ تانیثی نقادوں نے ان مرداساس عادات اور اُس عالمی ادبی روایت کو بالتکرار نشان زد کیا ہے جو ایک ہی ڈھرّے پر قائم چلی آرہی ہے۔ تانیثیت رتانیثی جمالیات کی روشنی میں جن امور اور مقاصد پر بالتکرار تاکید کے ساتھ زور دیا جاتا ہے ان میں سے چند حسب ذیل ہیں۔

۱۔خواتین کے ان تجربات کی تشریح وتوضیح یا ازسرِ نو تشریح، جنہیں ایک عورت کی حیثیت سے انہوں نے محسوس کیا اور مختلف اصناف اوا سالیب میں اُنہیں معرض اظہار میں لائیں

۲۔ان پدرانہ رویوں اور مرداساس تشریحات اور آئیڈیولوجیز کو نشان زد اور سوال زد کرنا جن پر تذکیری غلبہ ہے اور جنہیں دوسرے لفظوں میں مردوں کی سازش سے تعبیر کیا جاتا ہے۔

۳۔ادب میں اُن اقدار کو شدید تنقید کا نشانہ بنانا جن کا تعین مردوں کے عقائد اور نقطہ ہائے نظر کے ساتھ مشروط ہے۔

۴۔عورت کے اُس روایتی کتابی کردار کو چیلنج کرنا جسے مرد اساس معاشرے نے ہمیشہ حاشیے میں جگہ دی ہے یا اُسے ایک ٹائپ کے طور پر پیش کیا ہے۔یا معاشرے میں اخلاقی ابتری اور اخلاقی پراگندگی کی وجوہ کی ذمہ دار بھی اُسے ٹھہرایا ہے۔

۵۔ان مفروضات اور تاویلات پر بھی گرفت کی جانی چاہیے کہ کوئی عورت کس طرح محسوس کرتی ہے، کیسا عمل کرتی ہے اور کیا سوچتی ہے؟ ایک مرد جب عورت کے داخلی تجربات کے بارے میں سوچتا ہے یا اس کے جنسی اور جذباتی ردہائے عمل پر خیال کرتا ہے تو اس کے نتائج بالعموم مرداساس فہم عامہ ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔

٦۔خواتین کا ادب اپنی زبان، جنسی، جذباتی اور وجودی تجربات کے لحاظ سے ایک علیٰحدہ انفرادر کھتا ہے، سو اُنہیں تخصیصات کی روشنی میں اُن کی قدر شناسی بالخصوص اُن بین السطوری نفسیاتی حوالوں کو بنیاد بنانا جو بہ ظاہر معنی سے پرے معنی کی طرف راجع ہوتے ہیں۔

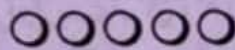
۷۔خواتین کے اُس ادب کی یافت و دریافت اور ازسرِ نو تفہیم جو باوجوہ یا تو منظر عام پر ہی نہیں آیا یا جسے نظر انداز کیا گیا یا جسے مردوں کے فرضی ناموں سے لکھا جاتا رہا۔

آخر میں سوال یہ کیا جاسکتا ہے کہ تخلیقی ادب کے وہ جمالیاتی تقاضے جن کا سروکار ماضی کے وسیع تر سلسلۂ روایت سے ہے اور جس کی اپنی تاریخیت اور اضافیت بھی ہے۔تانیثی مسائل اور اقدار کے تبدیل شدہ ڈھانچے کی روشنی میں اس سے گریز یا انحراف کس حد تک ممکن ہے؟ کیا ایسے جمالیاتی معیاروں یا ان کے کسی مجموعے Set کا تعین ممکن ہے جسے صرف اور صرف تانیثی ادب کی تفہیم، تحسین یا تشخیص قدر کے باب میں حق بجانب اور قابلِ جواز ٹھہرایا جاسکے۔

اگر ہم یہ تسلیم بھی کرلیں کہ خواتین کی زبان، ان کے اسالیب اور مفاہیم لازماً اپنی ایک علیحدہ تخصیص رکھتے ہیں اس صورت میں کیا خواتین کے ادب کو جانچنے اور پرکھنے کی کسوٹیاں مجموعاً ادب کی کسوٹیوں سے مختلف ہوں گی یا کیا ایسا ممکن ہے؟ کیا ایسی صورت میں ایک متعصبانہ مدارے

نکل کر دوسرے متعصبانہ مدار میں داخل ہونے کے الزام سے بچا جا سکے گا؟ کیا اسے ہم دوسری صورت میں sexual polarization کا نام دینے میں حق بجانب نہیں ہوں گے اور اگر بالفرض محال تاریخ کے کسی موڑ پر ان جنسی، جذباتی، تہذیبی اور اقتصادی مسائل کا حل تلاش کر لیا گیا جن سے تانیثی ادب میں کشمکش اور تناؤ کا جواز فراہم ہوتا ہے یا آئندہ ہم کسی ایسے سماج میں داخل ہو جائیں جو صرف اور صرف انسان اساس ہو ایسی صورت میں تانیثی ادب یا تانیثیت کے کیا معنی رہ جائیں گے؟ ان اندیشوں اور شبہات کے باوجود تانیثی ادب کی موجودہ تاریخی مناسبت اور معنویت سے انکار تقریباً ناممکن ہے سیاسی اور تہذیبی قوتوں کی بالادستی جب تک قائم ہے اور انسانی فکر اور جذبے کے استحصال کی روش جب تک برقرار ہے مستقبل قریب میں ایسے کسی امکان کی جھلک مجھے دکھائی نہیں دیتی جسے خوش آئند کہا جا سکے۔

۱۔ بیسویں صدی کے اوائل میں خواتین کے اکثر مطالبات تسلیم کر لیے گئے تھے اس لئے یہ سوال بھی اُٹھا کہ اب اس لفظ کا کیا محل ہے۔ خود ورجینا وولف نے اسے معیوب اور گم راہ کن قرار دیتے ہوئے ترک کرنے کا مشورہ دیا تھا۔ اُن کی دلیل بھی یہی تھی کہ عورتوں نے جب اپنے حقوق کی لڑائی جیت لی ہے تو پھر اس لفظ کو باقی رکھنے کا کوئی جواز نہیں رہ جاتا۔ وولف کے مطابق اس لفظ کو اختیار کرنے کے لئے خواتین مجبور تھیں نہ کہ یہ ان کا پسندیدہ انتخاب تھا۔

OOOOO

مرد اساس معاشرہ میں خواتین قلم کاروں کے مسائل

عالمی اور قومی مرد غالب معاشرہ میں آج بھی عورت، بچّہ اور دلت سب سے زیادہ ظلم، بے انصافی، اور وحشت ناک غیر انسانی استحصال کا شکار ہیں۔ جب کہ وہ آج اکیسویں صدی میں بھی سب سے زیادہ مستقبل آفریں، مستقبل پرور، تخلیقیت افروز انسانی قوتیں ہیں۔ ''احترامِ آدم'' ''انسانِ محض'' اور ''نام نہاد عوام دوستی'' کی فلاح وصلاح اور خیر و برکت آگیں تغیرات اور تعبیرات کی بابت متواتر سوچنے اور آسمان محراب کی طرف منہ اٹھا کر کچھ نیا اور انوکھا کہنے کی ہوائی اور خلائی ذہنی عیاشیوں اور داستان طرازیوں میں ریاکارانہ جینے والوں نے کیا اپنے آپ سے ذات کی گہرائیوں میں کبھی اتر کر کبھی یہ سوال بھی دریافت کیا ہے کہ اپنے ہی معاشرہ کی اکثریت کو وہ کیوں انسانی احترام کے دائرے میں شامل تسلیم نہیں کرتے؟ صنفی سیاست (gender politics) اور ذات پات کی سیاست (caste politics) کی حاشیائی انسانیت کی ان تکثیری اکائیوں کو ''انسان محض'' ماننے کی مُراعات کیوں انہیں ان مرد اساس آہن پوش شرائط پر برائے نام حاصل ہیں۔ جو صرف مرد کی فوقیت زدہ اور تسلط گزیدہ ادارہ بندی کی زائیدہ اور پروردہ ہیں؟ کیا یہ ایک نئی نوعیت کی پیچیدہ اور شدید مرد غالب فرقہ واریت کا شعور سوز مسئلہ نہیں ہے جو عورت، بچّہ اور دلت کی تمام آبادی کو اپنی آکٹوپسی گرفت میں جکڑے ہوئے ہے۔ جس کے روح کش اور وجود شکن جبر و تشدد سے طوائف، بندھوا مزدور بچے، یا بچہ طوائف ذات اور فردِ طوائف کی اکثیر یتی اکائی پیدا ہوتی ہے؟۔ مرد اساس ادارہ بندی نے تینوں تکثیری اکائیوں کو بالآخر چڑہ فروش اور محنت فروش غیر انسانی تکثیری اکائیوں میں منقلب کیا ہے۔

مرد مسلط ادارہ بندی نے ایک طرف تو معاشرہ، خاندان، قوم اور مذہب وملت کی خارجی اور داخلی صحت کے لیے دوسری عمرانی سہولیات کے مانند پریم چند کے ''بازارِ حسن'' کی طوائف اینگلو انڈین، لال بی بی رکھیل اور کال گرل کو باقی رکھنا، اور مرزا رسوا کی ''امراؤ جان ادا'' کی واپسی کو یکسر ناممکن بنا دینا اپنی پہلی اور آخری برف پوش ضرورت کو تصور کیا ہے اور دوسری طرف کتابی اور زبانی سطح پر عورت کی

عظمت، دیویت، اور ملکوتیت کی آدرشی قصیدہ آرائی کو اپنی تہذیبی اور ثقافتی ترفع کی اشد ضرورت قرار دیا ہے۔اس کے نزدیک یہ دونوں دو الگ الگ مصلحت باختہ ضرورتیں ہیں اور ایک دوسرے کی زاویۂ تکمیل ہیں۔پتہ نہیں دنیا بھر میں رائج سرمایہ دارانہ پدری نظام کے کہیں قبائلی اور جاگیردارانہ معاشرے میں اور کہیں قطعی مغربی بنیاد پرستی یا صاف صاف انٹرنیشنل (IMF) مونیٹری بنیاد پرستی کے شوروشر میں کئی قصیدہ آرائی مردانہ تفوق تہذیب کی زدو پشیمانی اور کنارہ کشی کا نتیجہ ہے یا ڈگر تفوق تہذیب کی عورتوں کو محض بیوقوف بنانے کی خالی خولی لفاظی کے جھن جھنے اور لالی پوپ ہیں۔اس خورشید نیمروزی حقیقت سے آج کی تخلیقی حسیت اور تخلیقی بصیرت سے سرشار عورت آنکھ ملانے اور جوجھنے کی جرأتِ فکر اور جرأتِ اظہار سے مملو ہے۔عذرا پروین کی ''شرعی سرکس'' خاطر نشین ہو:

کل تک
ضرور مجھے یقین تھا کہ
بہرحال قاضی کی مدد سے
ایک شرعی
اور انتہائی محفوظ ترین لو اسٹوری
شروع کی جا سکتی ہے
یا رب! یہ شرعی عشق تو سچ مچ
ایک سرکس کی طرح ہے
جس میں دو جسم، چاہے اَن چاہے
نام نہاد، وفا کی رسی پر
سرکشانہ مشاقی سے چلتے آ رہے ہیں

اور میرے اس یقین نے آخر مجھے
میری زندگی کے سب سے بڑے ایڈونچر سے دو
چار کر دیا
اور آج
ایک خطرناک رسی پر نٹنی کی طرح چلتے چلتے
میں گا رہی ہوں
صدیوں سے
اور اب خوابوں میں بھی ہنسنے کے سب رستے
اک قاضی بند کر کے چلا گیا ہے
(شاعر ممبئی ''عالمی اردو قلم کار خواتین کا ادب'')

''اس نظم'' کے سنجیدہ تجزیاتی مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ تین ہزار سالہ بوسیدہ اور فرسودہ تجریدی، عینی اور آدرشی قصیدہ آرائیاں اور بے روح لفاظیاں عورت کے بیکراں کرب سے اندھی، بہری اور گونگی ہیں۔وہ انہیں عارضی طور پر مغالطے میں مبتلا کر کے عظمت کے جگمگاتے میناروں پر ضرور پھینک دیتی ہیں۔لیکن ذرا سی اونچ نیچ انہیں کسی بھی ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' میں ''جلا وطن'' یا ''سیتا ہرن'' کر قرۃ العین حیدر کی ''پت جھڑ کی آواز'' میں منقلب کر دیتی ہے یا ''اگلے جنم موہے بٹیا نہ کیجو'' کے داخلی اور روحانی زلزلہ پیما کا علامیہ بن جاتی ہے۔کہیں وہ ستیہ جیت رے کی فلم ''دیوی'' کی مانند دیوی پن کے عذاب کو جھیلتے اور بھوگتے ہوئے گھٹ گھٹ کر مرتی ہے۔ ''انسان ہونے'' سے

انکار نہیں کر پاتی۔ اور ''دیوی'' ہونے کا بوجھ جھاڑ نہیں پاتی۔ اس لیے ایک شدید احساس جرم اس کو اندر سے توڑتا رہتا ہے۔ لہٰذا عصمت چغتائی نہایت بے باکی اور جرأت کے ساتھ عورت کے مافی الضمیر کو اپنے افسانوی صداقت پاروں ''چوتھی کا جوڑا''، ''بیکار''، ''دو ہاتھ''، ''چھوئی موئی''، ''ایک شوہر کی خاطر''، میں بھر پور طور پر اجاگر کرتی ہیں تو ایک زبردست تصادم رونما ہوتا ہے۔ اس ضمن میں ''ٹیڑھی لکیر'' کی 'شمن' کا کردار اور زیادہ جاذب توجہ اور معنی خیز ہے۔ سہمی ہوئی 'دیوی نما' عورت سے عصمت چغتائی زندگی بھر متنفر رہیں۔ وہ عورت کو جری اور نظام شکن دیکھنا چاہتی ہیں۔ محمدی بیگم، اکبری بیگم، نذر سجاد حیدر، رشید جہاں، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر سے لے کر مغرب میں ربیکا ویسٹ، ورجینا وولف نے A room of one's own اور سیمون دبوار نے ''سیکنڈ سیکس'' میں ان طلسموں کو توڑ کر حقیقی عورت کے جیتے جاگتے وجود اور انسانی مجسمہ کو جھاڑا پونچھا، اور کھرچ کھرچ کر مزید صاف کیا ہے۔ ان میں روشن خیالی اور دانش و بینش کی رمق بھی پیدا کی ہے۔ جس کے باعث وہ فکری طور پر ذاتی حقوق، آزادیٔ فکر و نظر، سماجی اور سیاسی آزادی کے ساتھ وجود کی جبلی اور جنسی مسرت و لذت کی انتہاؤں اور منتہاؤں کی بھی متلاشی ہوتی ہے۔ جس کا ارتفاع محبت اور بالآخر عالمگیر روحانیت میں ہو سکتا ہے۔ جس کی روشن جھلکیاں ہمیں ''گردشِ رنگ چمن'' میں ملتی ہیں۔

مرد اساس ادارہ بندی کی نیو کا پتھر عورتوں پر بالا دستی کا مکروہ ذہنی رویہ اور نحوست آگیں برتاؤ ہے۔ بیشتر عالمی اور قومی خواتین قلم کار ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، تسنیم سلیم چھتاری، ممتاز شیریں، جمیلہ ہاشمی، بانو قدسیہ، صالحہ عابد حسین، رضیہ سجاد ظہیر، جیلانی بانو، واجدہ تبسم، آمنہ ابوالحسن، زاہدہ حنا، خالدہ حسین سے مابعد جدید نسل کی نعیمہ ضیاء الدین، ستارہ لطیف خانم، ذکیہ مشہدی، صفیہ صدیقی، محسنہ جیلانی، فیروزہ جعفر، پروین مرزا، عطیہ خان، ترنم ریاض، نگار عظیم اور غزال ضیغم تک شعوری اور لاشعوری طور پر اس صنفی اور جنسی امتیاز اور فوقیت کے تصور اور برتاؤ کی ردِ تشکیل کرتی ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ نسوانی استحصال (پھولن دیوی کے مانند) یا جنسی محرومی، صاف صاف آرگنزم کی محرومی، (قرۃ العین حیدر کی کہانی ''حسب نسب'' اور عصمت چغتائی کی کہانی ''چوتھی کا جوڑا'' کی مانند) یا مابعد جدید نسل کی (نعیمہ ضیاء الدین کی کہانی ''پیک دان'' کی مانند) وہ کسی بھی نوعیت کی نسوانی شناخت کے بحران کے خلاف انحراف، احتجاج، انکار، مزاحمت، مقاومت اور جرأت فکر اور جرأتِ اظہار کی نو تخلیقاتی اور نو فکریاتی انقلاب کی داعی اور نقیب ہے۔ ہر نوعیت کی جبریہ محکومی اور جنسی غلامی کے ضمن میں گلوریا اینزال دعا نے صحیح لکھا ہے کہ ''پسماندہ اور ترقی پذیر دنیا کی عورتیں

دوہری نوآبادیاتی کا عذاب جھیل رہی ہیں۔اور پل صراط پر کھڑی ہوئی ہیں۔''شہرہ آفاق ہندوستانی دانشور' گائتری چکرورتی سپواک نے یہ صحیح سوال انگیخت کیا ہے کہ''کیا غلام عورتیں اظہار رائے کی جسارت کرسکتی ہیں؟ "can subaltern speak"? جیلانی بانو کی کہانی ''بند دروازہ'' کے خلاف انہوں نے اظہار رائے کی نہایت فنکارانہ انداز میں بار بار جسارت کی ہے۔وہ مرد اساس تہذیب کے آرگنزم ناشناس اور نافہم بدروحوں کی جنسی اور صنفی بالادستی کو ایک غیر فطری غیر منطقی اور غیر عمرانی دین ''بدگوشت'' کے مانند قرار دیتی ہیں۔نسوانی حقوق کے ضمن میں ان کا اصرار حقیقی محبت آگہی اور بصیرت آگہی اس انسانی مساوات آگہی بالائی ساخت پر ہے جس کو بلند اور پست کی تخصیص کے بغیر مرد اور عورت دونوں پر منطبق کیا جاسکے۔اس کی داخلی ساخت تو بڑی معنوی اور کیفیتی، اقداری اور روحانی گہرائیوں اور بلندیوں کی امین ہے۔صنفی مساوات برحق ہے۔نہ کوئی چھوٹا ہے اور نہ کوئی بڑا ہے ہندوستان یا مشرق کا سب سے بڑا تہذیبی آرک ٹائپ (تمثال) 'اردھ ناریشور' کا ہے جو بڑا جامع ہے۔اور راجندر سنگھ بیدی اور سرلا دیوی کی کہانیوں میں بار بار عود کر آتا ہے۔اس کے سامنے یونان کا اینڈروجینی Androgyny کا تصور نامکمل ہے۔جو ایک طرف نسیم افتخار کے ''نرمان'' کو جنم دیتا ہے اور دوسری طرف عصمت چغتائی کے ''لحاف'' اور ''فائر'' کو جنم دیتا ہے۔انجام کارش۔اختر کی کتاب ''اردو افسانوں میں لس بن ازم'' (ہم جنسیت) وجود پذیر ہوتی ہے۔خواتین قلم کاروں کے برخلاف ریاض صدیقی نہایت خوفزدہ ہوکر ''فیمنسٹ ادب کا مسئلہ'' (مطبوعۂ شاعر) میں رقم طراز ہیں۔''جنسی محرومی اور فرسٹریشن سے موت واقع نہیں ہوتی ہے۔جب کہ روٹی روزی سے محرومی کا انجام موت ہوتی ہے۔'' آگے پھر کہیں ''عدق کا تصور'' پیش کرنے کے بعد فرماتے ہیں۔''محض نکاح کرلینے سے بھی ازدواجی رشتہ جائز نہیں ہوگا۔اور یہ صورت دیگر نکاح نہ ہونے کی صورت میں بھی ازدواجی رشتہ جائز ہوگا۔کیوں کہ اصل مسئلہ سپردگی کے ساتھ ایک دوسرے کو قبول کرنا ہے اور جب یہ حالت پیدا ہوجائے تو رشتوں کے درمیان آزادی اور مساوات کی صورت خود بخود پیدا ہوجاتی ہے۔'' (شاعر بمبئی، عالمی اردو قلم کار خواتین کا ادب) جنسی محرومی سے روحانی تکمیل نہیں ہوتی ہے۔یہ روحانی موت ہے۔

ہماری ہندوستانی یا مشرقی ثقافت میں ''شعور وآگہی کے سات مراکز'' Seven Centre of awareness یا اجسام ستہ Seven Bodies کا تصور ہمارے اجتماعی لاشعور کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ ہے۔جو تمام ذکر اساس مغربی تصور اور یونی اساس مغربی تصور کی رد تشکیل کرتا ہے۔تمثیلاً عورت کا اولین جسم گو عورت کا ہوتا ہے مگر دوسرا داخلی جسم مرد کا ہوتا ہے۔ٹھیک اس کے

برعکس مرد کا اولین جسم گو مرد کا ہوتا ہے مگر دوسرا داخلی جسم عورت کا ہوتا ہے۔ تیسرا جسم پھر عورت کا ہوتا ہے۔ مگر چوتھا جسم پھر مرد کا ہوتا ہے۔ لیکن مرد کا اس کے برخلاف ہوتا ہے۔ پانچواں جسم نفسیاتی ہوتا ہے۔ اسی سے شعر و ادب کی تخلیق ہوتی ہے۔ یہ ہر وقت کوّے کی مانند کاؤں کاؤں کرتا رہتا ہے۔ پانچویں جسم کے بعد تبدیلی نہیں ہوتی ہے۔ چھٹا جسم ماورائے نفسیاتی جسم ہوتا ہے۔ یہاں سے خاموشی کی زبان محیط ہونے لگتی ہے اور ساتواں جسم یکسر آفاقی تجلّیٔ اعظم یکلخت منور ہو جاتا ہے۔ ساتویں جسم میں خاموشی کی زبان مکمل طور پر محیط ہو جاتی ہے۔ اس کو زاہدہ زیدی ''حسنِ ازل بے زباں'' اور ساجدہ زیدی ''صبح صادق'' سے تعبیر کرتی ہیں۔ وزیر آغا اس کو ''چوتھی آنکھ'' کے کھلنے سے موسوم کرتے ہیں۔ جنس آگ ہے۔ محبت لَو ہے۔ حقیقی بصیرت اور عالمگیر روحانیت نور ہے۔ یہ نور جاں، نورِ جانِ جاں اور نورِ جانِ جاناں ہے۔ عورت اور مرد سامانِ تعیش نہیں ہیں۔ اردھ ناریشور کا تصوّر، وصال اکبر کا فنِ تعمیر کا استعارہ اور علامیہ ہے۔ صوفیہ نے اس کو لطائف ستہ اور ہندوستانی روحانیت نے اس کو 'سات چکر' سے تعبیر کیا ہے۔ ابھی یورپی تانیثیت کو اس کی ہوا بھی نہیں لگی ہے۔ تاہم عالمی اور قومی ادب میں ''نئے عہد کی تخلیقیت'' کو اس کی خوشبو شدت سے محسوس ہونے لگی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی مایہ ناز تخلیق ''گردش رنگ چمن'' ہمارے عہد کی نہایت مُصیبت آگیں اور تکلیف دہ صورتِ حال اور شدید اخلاقی کشمکش کو اس کے پورے منظرنامے میں پیش کرتی ہے کہ حقیقی غیر مشروط روحانیت یقیناً کوئی شے لطیف ہے اور انسان روحانی غسل سے شفایاب ہو سکتا ہے۔ انسان کا یہی بے لوث ایقان اور اس کی یہی مکمل خودسپردگی انسان کو وجودی بحران سے نجات دلا سکتی ہے۔ اور تنظیمی مذاہب کے جبر سے بھی:

> ''اب انہوں نے (ڈاکٹر آف فلسفی) نے جیب سے انگریزی کا
> قرآن شریف نکالا میرا استعجاب دیکھ کر ہنس پڑے۔'' آپ کو مزید
> پریشان رکھنا نہیں چاہتا۔۔۔ دراصل۔۔۔ میں نے جس کلچر میں
> جنم لیا۔ اس میں سنیاس کی پرمپرا بہت قدیم ہے۔ میں ایک
> آسٹریلین یونیورسٹی میں پڑھ رہا تھا۔ اچانک جی اچاٹ ہو گیا۔
> مذاہب کی اسٹڈی شروع کی اس طرف بہت کشش معلوم ہوئی۔
> سو ادھر آ گیا۔''

دوسری طرف اکیسویں صدی کے نئے عہد کی تخلیقیت کے تناظر میں آج یہ سورج آسا حقیقت بھی روشن ہے کہ یہ اقتدار کے مرکزوں کے ٹوٹنے یا متبادل مرکزوں کے ابھرنے کا عہد ہے۔

محفوظ اور منظم نام نہاد تنظیمی، برہمنی، مذہبی اور سیاسی مرکزوں کے ذریعے حاشیوں پر دھکیل دیے گئے۔ دلت، اقلیت، پچھڑے، اور عورت الگ الگ مرکز بن کر اس طرح سامنے آ رہے ہیں کہ انہیں نظر انداز کرنا اب ناممکن ہو گیا ہے۔ ان میں سب سے پیچیدہ اور گہرا مسئلہ عورت کے ابھار کا ہے۔ باقی دوسرے ابھرتے ہوئے مراکز تقریباً افقی horizontal یا لمبائی اور چوڑائی کی مختلف زمینی سطحوں پر پھیلے ہوئے ہیں۔ انہیں کاٹ یا بچا کر بھی اپنے کو محفوظ رکھا جا سکتا ہے۔ مگر واجدہ تبسم کی شجرِ ممنوعہ عورت تو اوپر سے نیچے تک سب کہیں گندھی ہوئی ہے۔ وہ عمودی vertical بھی ہے اور افقی بھی۔ وہ تو اندر سے ہی سارے نظامِ تسلط اور مصنوعی فوقیتی ترتیب کو توڑ پھوڑ دیگی۔ لیکن سب سے بڑی ستم ظریفی یہی ہے کہ وہ سب سے زیادہ غیر منظم ہے آج تک وہ مادرانہ نظام کے خاتمے کے بعد اپنی مخصوص مصیبت آ گیں اور اپنی کربناک صورت حال کو ہی اپنا مقدر مان کر اسی میں حسبِ توفیق تسکین حاصل کرتی رہی ہے۔ اور صنفی اور جنسی جہالت کی قتیل ہے یا ہر نوعیت کے مسلط کیے ہوئے بندھنوں میں پل بنی۔ مشروطیت گزیدہ غلط فہمیوں کے باعث اپنے تئیں بندھنوں کی مالکہ سی بن کر ہی شہیدی عظمت نچوڑتی رہی ہے۔ اس کا صحیح ذہنی تناظر شاعر کے اولین خواتین افسانہ نگار نمبر (اکتوبر، نومبر ۱۹۴۵ء) میں شائع شدہ افسانوں سے ہوتا ہے۔ اس سے قبل رسالہ 'ساقی' نے ۱۹۴۰ء تک کئی خاص نمبر شائع کیے تھے۔ ان میں خصوصی طور پر ۱۹۳۶ء اور ۱۹۴۰ء کے افسانہ نمبر خصوصی اہمیت اور معنویت کے حامل ہیں۔ ''نیرنگِ خیال'' کے دو افسانہ نمبر ۱۹۳۱ء اور ۱۹۳۶ء اور ''ادب لطیف'' کا ۱۹۴۵ء میں شائع ہوا افسانہ نمبر قابل ذکر و فکر ہے۔ لیکن یہ مہر نیمروزی صداقت ہے کہ علی الخصوص شاعر بمبئی نے سب سے پہلے خواتین افسانہ نگاروں پر مشتمل افسانہ نمبر شائع کیا تھا۔ اس میں مرحوم اعجاز صدیقی کا اہم تنقیدی مقالہ ''افسانوی ادب میں خواتین کا حصہ'' بھی شائع ہوا تھا۔ اس خواتین افسانہ نمبر میں شہیدی عظمت، معنویت، اور اہمیت کے امین ان بیشتر افسانوں میں بھی اپنے نسوانی حدود کے شعور کے بعد 'عورت کے ابھار کا واحد سرو کار بھی کہیں کہیں عیاں نہاں ہے، مردانہ تسلط اور جبر سے آزادی کی آرزومندی میں بڑی سہمی سہمی ہوئی جھانکتی محسوس ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بیگم جی، ایم، درّانی (اگر ماں نہ (نگاہیں)، حجاب امتیاز علی (تھیٹر کے ٹکٹ)، صالحہ عابد حسین (تنکے کا سہارا)، مسز عبدالقادر (رسیلا)، صدیقہ بیگم سہاروی (آگ لگالو جمالو)، ہاجرہ مسرور (کتے)، شفیق بانو شفق (پھنکار)، آمنہ نازلی (سراب)، شکیلہ اختر (سہاگ)، قرۃالعین حیدر (زندگی کا سفر)، ممتاز شیریں (اداس شام)، زینت ساجدہ (یاد)، طاہرہ دیوی شیرازی (شیطان)، جہاں بانو نقوی (وہ سمجھتے ہیں کہ بیمار کا حال اچھا ہے)، محمودہ رضویہ (روح کی سرگزشت)، وحیدہ عزیز (ممتاز

محل)، فاطمہ بیگم نسرین (جہاں تم ہو)، عابدہ رشید جہاں (سہیلی)، قابل قدر ہیں۔لیکن عورت کی آزادی کی آرزومندی کی اپنی معنی خیز جہت میں منشی دیانارائن نگم کے رسالہ زمانہ (۱۹۰۵ء) میں شائع شدہ رقیہ سخاوت حسین کی کہانی ''سلطانہ کا خواب'' نے مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا ہے۔ صرف عورتوں کے ذریعے متحرک خواب وخیال کی تصویر کشی مختلف مصنفین نے کی ہے۔شوکت تھانوی اس میں نمایاں ہیں۔مگر وہ محض مرد اساس تحیر و تجسس اور تفننِ طبع کے لیے تھا۔یہ عورت اساس کہانی یکسر جہانِ دیگر ہے۔سلطانہ خود اشرافیہ سے تعلق رکھتی ہے۔نواب کی بیگم ہے تاہم وہ اپنے شیشے کے گھر میں اپنی داخلی گھٹن اور اُوب سے فرار حاصل کر خواب وخیال کی ایسی دنیا میں جا پہنچتی ہے جہاں عورتوں کی حکومت ہے۔یہ نہاں خانۂ دل میں گھٹتی ہوئی آرزومندی ہے جس نے خواب وخیال کا روپ اختیار کرلیا ہے۔ صرف ایک تصوراتی اور تخیلاتی پرواز رسومیاتی، سماجیاتی اور صنفی اور جنسی غلامی کی روح شکن گھٹن اور مسلسل اوب سے فرار! یہ سلطانہ اپنی روزمرہ کی گھسی پٹی زندگی کے بے کراں کرب سے چھوٹ بھاگنا چاہتی ہے۔اس کی یہ خیالی اور واہمی پرواز نام نہاد پوشیدہ مفادوں کی حامل سیاسی اور سماجی تحریکات میں حصہ لینے نکلی عورت کی آزادی سے بنیادی روپ سے الگ ہے۔ وہاں ناؤ بھلے ہی ''شانہ بہ شانہ'' چلنے کا رہا ہو۔مگر غیر مرئی مرد مسلط اخلاقیات کی آکٹوپسی گرفت اس کو لحہ بہ لحہ جکڑے رہی ہے۔اس باہری ''تحریک بازی'' کے بعد علی العموم عورت گھر واپس آکر گھر گرہستی میں جوت دی گئی ہے یا آدرشی عورت کا رول ادا کرنے لگی ہے جو اس کو دیا گیا ہے۔ مقسومی ممنوعات سے فرار حاصل کر ''اپنے ہونے'' (being) کی دید و یافت کے قیمتی لمحوں کے عرفان اور نشاطِ آگہی سے مملو یہ گراں قدر کہانی ہمیں عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، نثار عزیز بٹ، زاہدہ حنا، خالدہ حسین سے مابعد جدید نسل کی نعیمہ ضیاء الدین، فیروز مکرجی، صبیحہ علوی، صغرا مہدی، نجمہ عثمانی، شاہدہ احمد، ذکیہ فاطمہ، حمیدہ معین رضوی، بانو احمد، طلعت سلیم، انیس صدیقی، قمر جمالی، شکیلہ رفیق، قمر جہاں، شہناز کنول، مہہ جبیں قیصر، یاسمین کومل، صبوحی سے ترنم ریاض، نگار عظیم اور غزال ضیغم تک کی تخلیقات عورت کی نفسیاتی اور سماجیاتی تفہیم میں معاون ہوتی ہے۔

یہ سفاک حقیقت ہے کہ عالمی اور قومی تناظر میں آزادیٔ نسواں کی تحریکات مختلف اور متعدد اُلجھنوں، کشمکشوں، اور بھٹکنوں کا شکار بھی رہی ہیں۔بالآخر بھی تانیثی تحریکات غیر برہمنی پامال دلت تحریکات میں منقلب ہو جاتی ہیں۔وہ کہیں سادیت پسند مالک مردوں سے مزاحمت کر انہیں کی مانند 'ہنٹر والی ناڈیا' کے روپ میں نبرد آزما ہوتی ہیں۔تو کہیں مرد کے وجود کو یکسر مسترد کر خود اختیار اور خود مکمل ہونے کی سنک اور جھک میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ان دونوں تکلیف دہ صورتِ حال سے

گزرتی ہوئی آزادیٔ نسواں کی تحریک یا تانیثی تحریک اب ایک نئی مثبت صورتِ حال میں آ گئی ہے۔ جہاں عورت صنفی مساوات کی امین انسانیت آ گیں ایک ہم وجود اور ہم روح شہری کی مانند اپنی نسوانی شناخت کو قائم کرنا چاہتی ہے۔ اس کے لئے اس کو ساری جدوجہد ایک طرف اب تک مستعمل اور مروّج مرد اساس زبان اور مرد اساس ہیٔت کی ردِ تشکیل کرتی ہے اور دوسری طرف خالدہ حسین کی ''مصروف عورت'' کے مانند آزاد نسائی شخصیت کی باز تخلیق، تشکیل اور تعمیر کے کوشاں ہوتی ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر عتیق اللہ کی انتہائی دیدہ ریزی سے لکھی ہوئی غیر معمولی فکر آلود اور معنی خیز کتاب ''ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ'' میں محفوظ ایک گراں قدر مقالہ ''تانیثی تنقید'' کے ایک اہم نکتہ کو اخذ کرنے کی لالچ کافی الحال ارتفاع نہیں کر پا رہا ہوں جو نہایت قابل ذکر و فکر ہے ''نیو فرنچ فیمینزم'' کی مصنفہ ایلین سیزو خواتین کے ادب کو ecriture feminine یعنی تانیثی ادب سے موسوم کرتی ہیں۔ ان کی نظر میں ایک ایسا ادب موجود ہے جو اپنے نظامِ الفاظ، نظامِ خیال، اور نظامِ احساس کی بنیادوں پر مردوں کے ادب سے مختلف نشانات کا حامل ہے۔ وہ بچہ اور ماں کی زبان کو بیحد موثر اور طاقتور کہتی ہیں۔ ایسی زبان یعنی مادرانہ ماحول میں پروان چڑھنے یا عادت میں ڈھلنے والی زبان کو مرد و عورت کی مشترک زبان قرار دیتی ہیں۔ ایلین سیزو کے برخلاف ٹونی اری گرے یہ مان کر چلتی ہیں کہ مردوں کے مقابلے پر عورتوں کی ایک زبان ہوتی ہے اور جس کی خصوصیات ذکر مرکوز phallocenrtic زبان کی ضد پر قائم ہوتی ہے۔ اس زبان میں زیادہ تنوع ہوتا ہے۔ ژولیا کرستیوا بھی نسائی زبان کو معنی سے معمور اور نشانیاتی قرار دیتی ہیں۔ مرد اساس زبان کے برخلاف عورت اساس تخصیصات نہ صرف یہ کہ مختلف ہوتی ہیں بلکہ فوراً پہچان لی جاتی ہیں۔ جیسے بیگماتِ اودھ کی زبان اور بالعموم عورتوں کی زبان اور محاوروں کو ہم ایک علیحدہ خصوصیت کے ساتھ موسوم کرتے ہیں۔ تمثیلاً عصمت چغتائی کی نسوانی زبان ان کی قدر اوّل کی کہانی ''چوتھی کا جوڑا'' میں خاطر نشیں ہو:

> ''کبریٰ کی ماں کپڑے کا تھان نکالتیں، کلف توڑتیں، کبھی تکون بناتیں، کبھی چوکنا کرتیں، اور دل ہی دل میں قینچی آنکھوں سے ناپ تول کر مسکرا پڑتیں۔'' (چوتھی کا جوڑا)

''ٹیڑھی لکیر'' میں ان کی نسوانی زبان میں طنزیہ اسلوب بھی ابھر کر سامنے آتا ہے۔ جو ان کے خاکے ''دوزخی'' میں اپنی معراج پر ہے۔ ''اماں اتنے بچّے جننے کے بعد بھی ننھی بنی ہوئی تھیں۔ حد ہو گئی۔ بہن بھائی اور پھر بہن بھائی! بس معلوم ہوتا تھا کہ بھیک منگوں نے گھر دیکھ لیا ہے۔

اُمڈے ہی چلے آتے ہیں۔ ویسے بھی کیا کم موجود تھے جو اور پے در پے آ رہے ہیں۔ کتے اور بلیوں کی طرح ازل کے مربھکّے ۔۔۔۔ دو بھینسوں کا دودھ تبرک ہو جاتا پھر بھی ان کے تندور ٹھنڈے ہی پڑے رہتے۔ اماں کو تو دنیا کا بس ایک کام تھا اور وہ تھا بچے پیدا کرنا، اس سے آگے نہ انہیں کچھ معلوم تھا اور نہ ہی کسی نے بتانے کی ضرورت ہی محسوس کی۔ ابا جان کو بچوں سے زیادہ بیوی کی ضرورت لاحق!'' (ٹیڑھی لکیر)

یہاں عورت کی جدوجہد اپنی نسائی شخصیت کے تحفظ و بقا اور اس کی شدید مخالفت میں قدم قدم پر عائد کیے گئے مرد کے قدغن کی ساخت شکنی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس سلسلۂ عمل میں فی نکس (سیمرغ) کی مانند اپنی ہی آگ سے اٹھ کر اس کو دوبارہ نیا جنم لینا پڑتا ہے۔ ابھری ہوئی نسوانی تخلیقی توانائی کے مختلف اور متعدد سطحوں اور ساختوں پر سامنے دکھائی دینے والے کچھ ابعاد اور مظاہر ہیں۔ سیکس، پیدائش، اقتصادی کفالت، اقتدار میں حصہ داری اور خواتین قلمکاروں کی صحیح قدر شناسی اور قدر رنجی کے مسائل، ان کی بدترین نجی اقتصادی حالت! کیوں کہ کاروبارِ ادب پر مرد کی اجارہ داری ہے۔ ریڈیو، ٹی وی، انٹرنیٹ، اخبار و رسائل، اور دیگر ذرائع ابلاغ پر مرد کی حاکمیت ہے۔ ناشرین اور رسائل سے وابستہ گروپ باز تحریکیت پسند ناقدین کے تعصبات و تحفظات کا مکروہ عامرانہ ذہنی رویہ اور سرپرستانہ برتاؤ انتہائی نفرت انگیز ہے۔ مرد کا روایت گزیدہ اور رسومیاتی رویہ، صنف اور جنس کے تشخص اور تخصیص پر بیجا اصرار اور استحصال! یہ نہیں دیکھتا کہ زیر نظر حسن پارہ یا صداقت پارہ کیا اور کیسا ہے؟ محض خواتین قلمکار کی صنف اور جنس کو ایک خاص علت مان کے غیر وجودی اور غیر استدلالی معروضات کو گڑھنا اور غیر منصفانہ تجزیہ اور محاکمہ پر اٹل رہنا ہے اور تانیثی نفسیات اور میلانات کو قطعاً نظر انداز کرنا ہے۔ نتیجتاً ان کے اقداری فیصلے میں بے لوثی، غیر جانبداری اور وسیع النظری کا یکسر فقدان ہے۔ اس فرسودہ غیر معقول اور غیر متوازن پس منظر اور پیش منظر میں خواتین قلمکاروں کی ازسرِ نو قدر شناسی اور تنقید کے مرد اساس معائر کو بدلنے کی اشد ضرورت ہے۔ سب سے بڑھ کر اردو ادب کی تواریخ کے مقتل میں خواتین قلمکار کشی کی مرد اساس فرقہ واریت کو ختم کرنا ہے۔ پریم چند کے متوازی دھارے میں جو خواتین قلمکاروں کی نسل تخلیق میں منہمک تھی ان کی بازدید اور بازیافت فی زمانہ ناگزیر ہے۔

یہاں ہم اس خورشید نیمروزی سفاک حقیقت کو نظر انداز نہیں کر سکتے کہ بہت دور تک گہرائی میں یہاں سلگتے ہوئے مسائل تقریباً وہی ہیں جو دلت ابھار کے ہیں۔ جسم، ذات اور رنگ میں جنم لینے کی سزا بھگتنے کی مشترکہ تقدیر دونوں کو ایک کرتی ہے۔ اس لئے یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ

دلت اور عورت کے مراکز ساتھ ساتھ ابھرے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ جنوب ایشا میں کچھ خواتین اقتدار کے جگمگاتے کھیل میں چوٹی تک پہنچی ہیں۔ گولڈا مائر، اندرا گاندھی بے نظیر بھٹو، خالدہ ضیاء اور چندریکا کمار تنگے وغیرہ! مگر وہاں تک پہونچنے میں انھیں سب سے پہلے انہیں اپنا عورت نہ ہونا ہی شعوری طور پر ثابت کرنا پڑا ہے۔ اور کسی چوٹی کے دلت لیڈر کی طرح ہمیشہ چوکنا رہنا پڑا ہے کہ وہ کہیں اپنے طبقے کے لیے خصوصی طور پر جانبدار نظر نہ آئیں۔ انہوں نے بطور خاص یا تو ''کچھ' کیا ہی نہیں ہے یا بہت ڈرتے ڈرتے کچھ کیا ہے۔ تقریباً خواتین کے استحصال کی بابت تو وہ آنکھیں ہی موندر ہی ہیں۔ ان کے اقتداری توازن کا ایک ناگریز حصہ ایک خوب سیرت' ایک خوب صورت پروقار ایک اشرافی خاتون ہونے کی شعوری اداکاری بھی ہے۔ حزبِ اختلاف کی جانب سے ان پر حملہ کرنے کے ہتھیار، نام نہاد تنظیمی مذہب اور شریعت کی توپیں ہیں۔ مگر ان کے ہمالیائی چوٹی پر ہونے کے بہتر آدرشی صورت حال نے عورت کے ابھار کو بہت توانائی عطا کی ہے۔ شاید ان ہی کا اعلیٰ عمرانی پس منظر ہے کہ آج کرشمہ کی مانند ان گنت تہذیبی افق پر خواتین اپنی شرائط پر سر بلند کئے ہوئے کھڑی نظر آتی ہیں۔ تاہم میں یہاں تسلیمہ نسرین اور پھولن دیوی کو خصوصی طور سے اس لیے نام زد کرنا چاہوں گا کہ دونوں کا شعبہ، ادب، صحافت، شاعری اور سیاست کا شعبہ سب سے زیادہ دھماکہ خیز ہے۔ اور دونوں سب سے زیادہ خونخوار اور دہشت انگیز مرد غالب مقتدرات کے خلاف سینہ سپر ہیں۔ اجتماعی دہشت انگیزی اور اجتماعی ریپ عورت کے خلاف ہمیشہ سے مرد کا سب سے ہتک انگیز کارگر روح شکن اور عورت افگن ہتھیار رہا ہے۔ خواہ وہ رات کی تاریکی میں اندر بنکر اہلیا پر کیا گیا ہو، یا بھری کورو سبھا میں دروپدی کو عریاں کر۔۔۔۔ ریپ نیا نہیں ہے۔۔۔ نیا ہے بوبی سٹنگ۔۔۔۔ ذکر کشی کا انتقام! لوئیا بے بٹ اپنے سادیت پسند کو للکارتی ہیں۔

''اگر تم مجھے صرف عورت ہونے کی سزا دو گے تو میں صرف مرد
تمہیں بھی نہیں رہنے دوں گی۔''

پھولن دیوی ''بینڈٹ کوئن'' کے خلاف شدید احتجاج، انحراف، انکار اور جرأتِ فکر اور جرأتِ اظہار کی زندہ، نامیاتی اور متحرک روایت کو حسبِ توفیق قائم کرسکی ہے کہ اس کو مذکورہ فلم میں اپنے جسم اور اپنے مخصوص عضو کا ایسا مکروہ متن مناسب اور معنی خیز نہیں محسوس ہوا۔ اروندھتی رائے اور مرنال پانڈے نے بھی اس کو نسوانی جسم کا صریحا استحصال قرار دیا۔ نام نہاد جدیدیت گزیدہ شیکھر کپور نے گول مول جدیدیے انداز میں نہایت مبہم انداز میں فرمایا تھا کہ وہ ''وسیع تر صداقت'' کو منکشف کرتے ہیں۔ پھولن دیوی جواب میں نہایت واشگاف انداز میں شدید طور پر مقاومتی رویہ

اختیار کرتی ہیں کہ وہ ''لاشریک صداقت، جو ہے۔ سو اس کا ہے اور وہ شیکھر کپور کا نہیں ہے۔ (اور نہ ہو سکتا ہے)۔ شیکھر کپور کا ریپ نہیں ہوا ہے۔ جس کا ہوا ہے وہ عورت ہے اور وہ نہیں چاہتی کہ اس کو اس صارفانہ شے کے روپ میں دکھایا جائے۔''

تسلیمہ نسرین اپنے نذرِ آتش کئے جانے کی مسلسل دھمکیوں کے باوجود بھی نام نہاد تنظیم گزیدہ مذہبی رہنماؤں اور مذہبی انتہاپسندوں کی دہشت گردی سے تن تنہا لوہا لے رہی ہیں۔ اس ضمن میں اردو میں ''فکشن'' کے علمبردار ساجد رشید نے اپنے یادگاری معرکہ آرا اداریہ ''سحر سامری سے سونے کا بچھڑا بولتا ہے'' میں بے نظیر بے باکی اور ناقابل تسخیر روشن ضمیری کے ساتھ انکشاف کیا ہے۔ ''ادیب کا منصب کسی بھی پیشہ ور مذہبی قائد سے بلند ہی ہوتا ہے۔ تسلیمہ تمام تر احتجاج اور دھمکیوں کے باوجود بمبئی آئیں اور ہندی، مراٹھی، گجراتی اور اردو کے ادیبوں نے ان کا پر جوش خیر مقدم کیا'' آگے لکھتے ہیں غرض کہ تینوں ملکوں کی اکثریت نے اقلیت پر زمین تنگ کرنے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ ''لجا'' بنگلہ دیش کی اقلیتوں پر اکثریتی ظالم کی کہانی ہے۔ جس میں **fact** کو **fiction** میں تحلیل کر دیا گیا ہے۔ ''بنگلہ دیش کے مُلّاؤں کو بھی عام پیشہ ور مُلّاؤں کی طرح یہ منظور نہیں ہے کہ مسلمانوں میں جو مظالم اور دہشت گرد ہیں۔ ان کی نشاندہی کی جائے کیوں کہ مسلم قیادت اور مسلم صحافت سے لے کر مسلم ادیبوں تک نے مسلمانوں کو ''مظلومِ محض'' ہی کی صورت میں پیش کیا ہے۔ اسے خاک کے اس پتلے کی شکل میں کبھی پیش نہیں کیا، محبت اور تشدّد جس کی سرشت کا بنیادی جز ہے اور جس نے ہابیل کا قتل کیا تھا۔'' اردو صحافت کے اس دوغلے رویے نے فرقہ پرستوں اور مذہبی انتہاپسندوں کو (پوری قوم مسلم کو) یرغمال بنانے میں خاصی مدد کی۔ تسلیمہ نسرین کے قتل کے فتوے کے پس پشت بھی یہی دوغلا کردار کام کر رہا ہے۔ یہ تو عام لوگوں کا رویہ ہونا چاہیے نہ کہ ادیبوں، صحافیوں اور دانشوروں کا! یہ سوال آج بھی جواب طلب ہے کہ جب مٹھی بھر انتہاپسند پوری قوم کو تنظیمی مذہب کے تحفظ کے نام پر یرغمال بنا لیتے ہیں تو ایسے پیچیدہ وقت میں ہمارے اردو کے ادیب، صحافی اور دانشور کا کیا رول ہونا چاہیے؟ کیوں کہ دنیا میں کہیں بھی ادیبوں، دانشوروں اور صحافیوں کا کردار تاریک الدنیا کا نہیں رہا ہے۔ اور اس ملک و معاشرے میں تو قطعی نہیں جو شدید مسائل سے دوچار ہے۔ (نیا ورق۔ بمبئی)

محولہ بالا لوِتنا بے بٹ، پھولن دیوی اور تسلیمہ نسرین کا اپنا اپنا ''مخفی'' لاشریک تجربہ بالآخر محض ان کا اپنا سچ نہیں رہتا ہے۔ وہ سب کی اطلاع بن کر سب کی روح کا زندہ اور دھڑکتا ہوا حصہ بن جاتا ہے۔ ساجد رشید کا نہایت خلوص، گداز دل اور تپاکِ جاں سے لکھا ہوا اداریہ اس صداقت کا

صحافیانہ اوراد یبانہ مظہر ہے۔ یہ عورت کے نئے ثانوی متبادل مرکز کے نئے معنی خیز مخاطبہ کا ایک فیصلہ کن بیک وقت انفرادی اور آفاقی پہلو ہے کہ عورت کی بلا شرکت غیرو جودیاتی تجربات اور کائناتی حقائق کی ''سرّیت'' بھی اب منکشف ہو کر آر پار کردار کی حامل ہو گئی ہے۔ بڑا سے بڑا المیہ ''سانحۂ جاں'' آہستہ آہستہ بصیرت افروز ''روداد جہاں'' بن جاتا ہے۔ مرد اساس مہابیانیہ کی گمشدگی کے بعد یہی خواتین قلمکاروں کا نہایت معنی خیز آزادئ نسواں سے منور مختصر تخلیقی بیانیہ بھی ہے۔''

عورت کے نئے ثانوی متبادل مرکز (subaltern) کا نیا معنی خیز نسائی مخاطبہ جو نئے میڈیا مخاطبہ کے ساتھ ساتھ آیا ہے۔ اس میں پہلی بار عورت کے اپنے تجربات بھی ثابت ہو رہے ہیں۔ جب کانپور کی تین بہنیں پنکھے سے لٹک جاتی ہیں تو وہ جہیز کے خلاف ایک مکالمہ شروع کرتی ہیں۔ بہار میں عورتوں کے اجتماعی ریپ اور دہلی میں بچیوں کے ساتھ اجتماعی ریپ کے مباحثے نسائی مخاطبہ کے اجتماعی اور مقاومتی رّد یے کے علامیہ ہوئے ہیں۔ صبا زیدی، ظلمی سنگھ، اور مرنال پانڈے نے عورتوں کو نئی معنویت اور اہمیت عطا کی۔ یہ مزاحمت اور مقاومت کا جدوجہد آگیں مخاطبہ ہے۔ جو اپنی بیکراں تنہائی کے زنداں سے واقف ہے۔ اور ''راہ میں اجل ہے'' (زاہدہ حنا) کا عرفان رکھتا ہے۔

اردو ادب کی عورتوں کے نسائی مخاطبہ اور مختصر تخلیقی بیانیہ میں ابھی ان کی عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر ہونی ہیں۔ ترنم ریاض کی ''یہ تنگ زمین'' کے باوجود عورت اساس مخاطبہ اور مختصر تخلیقی بیانیہ کو اپنی نسائی زبان کی تلاش مدام تلاش میں مستغرق ہونا ہے۔ اس کو اپنے مخصوص نسائی تجربات و حقائق کی تحفظ و بقا کے لیے کوشاں ہونا ہے۔ جس کی بابت (ایم، ایس ۱۹۸۷ء) کے نومبر کے شمارے میں جیور جوی او کیتھ نے لے بل لُو ہان کو ایک خط میں لکھا تھا ''میں سمجھتی ہوں کہ تم میرے بارے میں لکھ سکتی ہو، (ایسا جو مرد نہیں لکھ سکتے) مجھے محسوس ہوتا ہے کہ عورت کے بارے میں بہت سارے ایسے حقائق غیر منکشف رہے ہیں۔ جو ایک عورت ہی منکشف کر سکتی ہے'' وہ عورتیں جو اپنے تجربات کی تخصیصیت کے تصوّر کو نہیں مانتیں وہ اپنی اس افسوسناک ذہنیت کے باعث مرد اساس دنیا کی مرعوب اور مغلوب چاکلیٹی گڑیائیں بنی رہ سکتی ہیں لیکن عورت اساس تجربات و حقائق کا وجود الگ تھلگ ہے۔ وہ مرد غالب معاشرہ کے تجربات و حقائق کی شکار ہو کر بھی اس سے جداگانہ اپنے مخصوص نسائی تجربات و حقائق میں یکسر یک طرفہ ہیں۔ یہ انوکھی شئے لطیف اب تک کے مرد مسلط عمرانی اور ادبی مخاطبہ میں ندارد رہی ہے۔ ادبی فکریات میں تو وہ رہی ہی نہیں ہے۔ لہٰذا اردو ادب میں ایک بڑی جنگ عورتوں کے نسائی مخاطبہ سے برپا ہونا ہے۔ مرد اساس فکریات، ادبیات، شعریات، اور جمالیات کی رد تشکیل ہونا باقی ہے۔

اردو کے معاصر ادب میں کیا یہ ایک سفاک سورج آسا حقیقت نہیں ہے کہ تنقید کا شعبہ یکسر مردوں کا شعبہ ہے جس کو قرۃ العین حیدر ''تنقید کی مافیا'' سے تعبیر کرتی ہیں۔ایک ممتاز شیریں کے ہونے سے کیا ہوتا ہے۔ان کی وفات کے ایک عرصہ کے بعد بھی لوگ باگ ان کی ٹانگ قبر سے گھسیٹتے رہتے ہیں۔تازہ ''شب خون'' کا شمارہ خاطر نشیں ہو۔اردو ادب میں مرد غالب زبان، فکریات، اور عمرانیات کا اتنا تسلط ہے کہ یہ سوچ پانا دشوار ہے کہ اردو ادب میں اپنی کوئی گائتری سپیواک، ژولیا کرستیوا، سیلا بت ہابب (Gender and History) کی مصنفہ لنڈا اکلسن، نینسی فریز، سیمون دبوار، نینی یودورو، ڈنراسٹن، گلی گن جوڈتھ بٹلر، ایلیسا سسکن، وسٹر ائیکر، ایلن سیزو، باربرا ایشٹر مان، بیٹیفر ائیڈن ہوسکتی ہیں جو بتائے کہ عورتوں کا سب سے پہلا کام اس ادبی فکریات، شرحیات، تعبیرات، اور تفسیرات کو ختم کرنا ہے۔جس پر مرد اساس روایتی جدیدیت گزیدہ تنقید اور روایتی ترقی پسندیت گزیدہ تنقید ٹکی ہوئی ہے۔(او، ایم) آفیشل مارکسزم والی مرد غالب سمجھ میں بھی عورت حاشئے پر ہی کھڑی ہے۔

عورت کی موجودگی مردوں کی خزاب آلود ''مچھو اور ڈڑھیل'' مولیانہ قاضیانہ، اور حاکمانہ دنیا میں تقریباً ''چینی کی گڑیا'' یا حکم ہو تو ''آئیں سر!'' کی رہی ہے عورت کی موجودگی قابل رحم ''قیدی عورت'' اور قابل ترس 'محفوظہ' جیسی بنادی گئی ہے۔موقع شناس آزادیٔ نسواں کے غالی مرد دانشور بھی عوامی زندگی میں عورتوں کو لباس کی مانند بدلنے کے آرزومند رہتے ہیں۔بہت سی عورتیں بھی خود کو اسی میں قابل توجہ اور قابل فخر محسوس کرتی ہیں۔بہت سی میڈیا کی چکا چوندھ میں ادھر آ گرتی ہیں۔ظاہر ہے کہ عورت شکن اور عورت خور مرد کے جال سب جگہ مستور ہیں۔شاعری، افسانہ، تنقید اور ڈرامہ سب جگہ پوشیدہ مفاد کا کھیل جاری ہے۔عورت کے نئے ثانوی متبادل مرکز کے نئے نسائی مخاطبہ اور مختصر تخلیقی بیانیہ کی داخلی زلزلہ پیمائی، اکسرے کاری، للکار اور شدید بیداری سے یہ تمام مرد اساس مراکز اندر سے خوف زدہ ہیں۔

صحیح معنوں میں فکشن کا مابعد جدید عہد عورت کے نئے ثانوی متبادل مرکز کے مخاطبہ سے ہی شروع ہو سکا ہے۔اب تک کا بیانیہ بیشتر مرد اساس تھا۔اب تک کی تخلیقی زبان مردمرکوز ہی تھی۔ ادبی تواریخ اور تنقید بھی مرد غالب ہی تھی۔ اس لئے اردو تنقید کی مرد مسلط دنیا میں عورتیں گلدستوں سے زیادہ نہیں آئی ہیں۔ مابعد جدید عالمی اور قومی تناظر میں زیادہ سے زیادہ موجود ہو کر وہ مرد اساس ادب کو سراسیمہ اور حواس باختہ کرنے لگی ہیں۔ یہ بہتر ہی ہے۔

مردوں کے لئے یہ بے رحم حقیقت ایک حد تک قابل برداشت ہی ہے کہ عورتوں کا

تجربہ خاص اورالگ ہے۔ لیکن یہ ان کے لیے ناقابل برداشت ہوگا کہ عورت کا جنسی اور صنفی وجود ان کی آکٹوپسی گرفت اور قابو سے آزاد ہوجائیگا صارفیت اور میڈیا نے اس کو فی الحال مردمرکوز گرفت اور قابو سے کسی حد تک آزاد کردیا ہے۔اس لیے مرداساس اقتدار کے اکھڑے خیموں اور شکارگاہوں میں اتناشورغوغا ہے۔

اور پھر ایک اور جنگ اس منافع خورصارفیت پسندی سے ٹھنتی ہے۔صارفیت بھی بازار کے مرکز کا نتیجہ ہے یعنی ایک جنگ عورت کا عورت کے مابعد جدید عہد سے بھی ہوتا ہے۔اور نئے عہد کی تخلیقیت کا خیر مقدم کرتا ہے،نسائی تخلیقات کا انقلاب برپا کرتا ہے۔یہ اگلا اسٹیج ہے۔اس ضمن میں قرۃ العین حیدر نے ''کارجہاں دراز ہے'' کی کسی حالیہ قسط میں تخلیقیت افروزمتبادل زاویۂ نگاہ (alternative view)یا ثانوی متبادل اعتبارنظر(subaltern) کو بڑے کرب سے پیش کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں۔''رالف رسل کہتے ہیں کہ اردو والے اور والیاں اس بات سے بہت مرعوب بلکہ مغلوب ہیں کہ میں اردو پڑھتا پڑھاتا ہوں۔'' وہ آگے لکھتی ہیں کہ''اسی افسوسناک ذہنیت کے باعث اردوادب میں بھی مردہ روایت اور تقلید کا بڑا طومار ہے۔اس لیے اس میں اختراع وایجاداور سب سے بڑھ کر حقیقی تخلیقیت کا قحط ہے''۔''جب آپ بات کرتے ہیں women's lib کی تو سب سے بڑا woman lib تو اردو میں شروع ہوا تھا۔اور خودعورتوں نے کیا تھا۔اس کا اب کوئی ذکرنہیں کرتا۔بس سب لگے ہوئے ہیں کہ صاحب وہ تو جاگیردارانہ ماحول تھا اور ترقی پسند ادیب:رشید جہاں،عصمت چغتائی۔۔۔گویااس سے پہلے سناٹا تھا۔ انہوں نے اردوادب کی تاریخ کو بہت غلط انداز سے پیش کیا ہے۔''صاحب مردنقادوں کی تو آپ بات ہی چھوڑیے۔ مردنقاد جو ہیں ہمارے یہاں،زیادہ تر ایسے ہیں! They are Male Chauvinist Most of Them. یا یہ ہوگا کہ وہ hostile ہوں گے۔''(قرۃ العین حیدر سے گفتگو۔آصف فرخی)

''پریم چند سے پہلے اور پریم چند کے ساتھ ایک parallel افسانہ کا دھارا چل رہا تھا۔ہوا کیا کہ ہمارے یہاں ایک بس پریم چند کی دھاک بیٹھ گئی۔romantics میں ایک حجاب امتیاز علی کا نام ہوگیا کہ وہ لکھتی ہیں اور جو بیشمار لکھا ہے لوگوں کے وہ ریسرچ کا موضوع ہوسکتا ہے، کسی نے کام ہی نہیں کیا ہے ان پر۔۔۔'''''بس وہ چند چیزیں ہیں۔انہیں کو ریپیٹ کئے جارہے ہیں۔اس کے بارے میں لکھتے لکھتے تھکتے نہیں ہیں۔''''لیکن جدید افسانہ کے جو پیشرو ہیں ان کے بارے میں ہرطرف خاموشی ہے۔'''''وہ اپنے بارے میں کوئی تنقید بالکل پسند نہیں کرتے یہ لوگ اگر ان سے کہا

جائے کہ یہ ہے تو وہ کہتے ہیں کہ ارے آپ کو کیا معلوم افسانے کے بارے میں یا She is not a critic مطلب یہ کہ ایک عجیب وغریب سرپرستانہ یا کچھ اور بھی عجیب وغریب attitude ہوتے ہیں۔ یعنی ایک قسم کی I would not like to use the word mafia لیکن ایک تنقید کی مافیا ہے۔ اس مافیے کو آپ توڑ نہیں سکتے۔" (قرۃ العین حیدر سے گفتگو۔ آصف فرخی)

آگے چل کر نئے عہد کی تخلیقیت میں ممکنہ طور پر یہ قابل فکر و ذکر ہوگا کہ بازار کا مرکز کیا gender neutral (صنفی اور جنسی غیر جانبداری کا) مرکز ہے؟ اگر بازار میں جنسی اور صنفی امتیاز کا روایتی اور قدامتی روپ ختم ہو گیا ہے تو نیا کیا بنتا ہے؟ جسم اور بازار کیا صنفی اور جنسی غیر جانبداری کے حامل مانے جا سکتے ہیں۔ نسوانی جسم کی موجودگی، مروّج مسلّم، اور مستند مرد اساس عمرانی اور ثقافتی دنیا کی کس طرح رد تشکیل کرتی ہے؟ اس مرد مسلط زبان کو کس طرح چیلنج دیتی ہیں؟ جو اس کو اب تک ڈھانکے اور چھپائے ہوئے تھی اور نئی عورت اساس زبان کیا ہو سکتی ہے؟ اس کا نیا مختصر تخلیقی بیانیہ کیا ہو سکتا ہے؟ اور بالآخر صنفی اور جنسی امتیاز کا نیا نظام کیا ہو سکتا ہے؟

لیکن فی الحال عورت کے مابعد جدید مختصر تخلیقی بیانیہ کا آغاز ہو چکا ہے۔ جو نئے عہد کی تخلیقیت کی طرف آہستہ آہستہ گامزن ہے۔ جس میں حتی الامکان آزادیٔ نسواں کا مسئلہ نئے عہد کی تخلیقیت کے Holistic Approach یعنی "سموچے پن کی اضافی فراوانی" میں دیکھا جائے گا اور ایک متبادل نسائی فکر ونظر کی تحریک کی تخلیق، تشکیل اور تعمیر اور نئے سماجی اداروں، تہذیبی ساختوں اور ادبی اظہاروں کے مکمل اضافی تناظر میں "سموچے پن" کے دائرہ نور میں کیا جائے گا۔

حواشی

چوتھی کا جوڑا

نثری ادب میں خواتین کی زبان

''اظہار و بیان کے لیے ویسے تو کوئی زبان مخصوص نہیں ہے مگر صدیوں کا تخلیقی و تاریخی سفر زبان کونت نئے طریقوں سے مالا مال بناتا ہے۔ تجربات کوقبول کرنے کی صلاحیت زبان کا اہم وصف ہے۔ جو چیز انسان کومتاثر کرتی ہے، وہی زبان کا مزاج بھی ہے۔ حالاں کہ زبان کی اپنی کوئی مرضی نہیں ہوتی۔ جذباتِ انسانی کے پیچھے چلنا ہی اس کا مقصد تخلیق ہے لیکن جب قومیں اس سے روگردانی اختیار کرتی ہیں تو وہ اپنی قوتِ تخلیق واپس لے لیتی ہیں اور ذہن و دل و نگاہ ویران ہو جاتے ہیں۔ لہٰذا جب کوئی قوم زبان ادھار لیتی ہے تو اسے اپنے فطر و شعور کے فطری سرچشموں کو ایک نئے قالب میں منتقل کرنا ہوتا ہے۔ جس سے تمدنی شناخت، اور تہذیبی مستقبل اس قوم سے وابستہ ہو جاتا ہے جس کی طرف وہ زبان منسوب ہوتی ہے۔ اس طرح تہذیبوں کو غلام بنانے کا فن صدیوں پرانا ہے۔ مگر آج بھی کارگر ہے۔ ذہنی غلامی کے اس عمل میں بتدریج تیزی آتی ہے۔ اور قومیں اپنے تہذیبی اور تمدنی اختیار کے ساتھ تاریخی کتابوں میں دفن ہو جاتی ہیں۔''[۱]

مشرقی جمالیاتی تصوّرِ زندگی پر مذہبی اقدارِ حیات کا سخت پہرہ ہے۔ ممکن ہے کہ اس میں کچھ خرابیاں بھی ہوں مگر رشتوں کی تقدیس مقدم ہے۔ مشرقی خواتین کا کردار اور تخلیقی مزاج، معاشرتی اجتماعیت اور رشتوں کے احترام پر منحصر ہے۔ مرد و زن کے تعلقاتِ نفسی کی ضمانت، سائنس اور ٹکنالوجی کا پیدا کردہ شعور نہیں وہ رشتے اور جذبات ہوتے ہیں۔ جن سے تہذیب و تمدن کو احساسات کی دنیا میں فروغ حاصل ہوتا ہے۔ زندگی کا تمام فن و فلسفہ مرد و زن کے تعلقاتِ باہمی اور رشتوں کی تہذیب سے عبارت ہے۔ جوان بیٹی کی موت پر، ایک ماں، کے جذبات کا بیان کس قدر حقیقی ہے:

تیری میت پہ ہو گئی میں نثار　　کم سخن ہائے میری غیرت دار
دل پہ جو گذری، کچھ بیان نہ کی　　کچھ وصیت بھی میری جان نہ کی
کچھ نہیں ماں کی اب خبر تم کو　　کس کی یہ کھا گئی نظر تم کو!
دل ضعیفی میں، میرا توڑ گئیں　　بیٹا! اس ماں کو کس پہ چھوڑ گئیں!
تازہ پیدا جگر پہ داغ ہوا　　گھر مرا آج بے چراغ ہوا!
دل کو ہاتھوں سے کوئی ملتا ہے　　جی سنبھالے نہیں سنبھلتا ہے! ۲

رشتے خواہ جذباتی ہوں، یا خون کے، خواتین میں بہر حال احترام کا جذبہ بدرجہ اتم پایا جاتا ہے۔ مرد وسوسہ اور تشکیک کے درمیان جیتا ہے۔ عورت جذباتی یقین پر جان دیتی ہے۔ تہذیبِ گزشتہ کی لسانی قدریں منتقل ہوتی آئی ہیں۔ خواتین نے اپنے قیمتی ورثے کی ہر دور میں حفاظت کی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کا ناول 'مراۃ العروس' کا یہ اقتباس دیکھیں:

''لڑکیوں کے سب کھیلوں میں مجھ کو گڑیوں کا کھیل بہت پسند ہے، اس کے ذریعے سے لڑکیاں سینا پرونا، کپڑوں کی قطع اور گھر کا بندوبست ہر طرح کی تقریبات، چھٹی، کھیر چٹائی، دودھ چھڑائی، بسم اللہ، روزہ، منگنی، عیدی، ساونی، محرم کی قفلیاں اور گوٹا، تیج تہوار، سانچق، برات بھوڑا، بیاہ، چالے، چوتھی کی راہ و رسم سے واقفیت حاصل کرتی ہیں۔ جو لڑکیاں میرے مکتب میں بہت دنوں سے ہیں جیسے یہ بیٹھی ہیں۔ اُمّ العین یا میری نند محمودہ یا حسن آرا۔ توبہ توبہ کر کے کہتی ہوں اگر ان کو کسی بڑے بھرے پرے گھر کا انتظام اس وقت سونپ دیا جائے تو انشاءاللہ ایسا کریں گی جیسے بڑی مشاق اور تجربہ کار کرتی ہے۔'' ۳

حالاں کہ مولانا شرر اور علامہ راشد الخیری کے ناولوں میں بھی ڈپٹی نذیر احمد کی طرح اصلاح معاشرت کا تصور، خواتین کی تعلیم و تربیت اور مذہبی اخلاقیات تک محدود ہے۔ لیکن شرر کے یہاں اکثر خواتین کی جذباتی کیفیتوں کے بیان میں عامیانہ رنگ ابھر آتا ہے۔ مرزا ہادی رسوا کا ناول'' امراؤ جان ادا'' اپنی فنی خوبیوں کے باعث اردو ادب میں ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ نسائی کرداروں کی تعداد حالانکہ اچھی خاصی ہے۔ پھر بھی مرزا کی سحر انگیز زبان نے خوبصورت مرقعے تراش کر انہیں انفرادیت عطا کر دی ہے۔

"بیوی نے پان لگا کے دیا۔ میں نے چٹکی میں دبا لیا۔ باتیں کرنے لگی۔اسی اثناء میں محلّہ کی ایک بوڑھیا آ نکلی۔زمین پر پھسکڑ مار کے بیٹھ گئی۔

بیوی سے (میری طرف) اشارہ کر کے پوچھا۔ "یہ کون ہیں"؟

بیوی: اب تمھیں کیا بتاؤں"؟

میں چپکی رہی اور بڑھیا (اکبر علی خاں کی بیوی سے)" اوئی جیسے میں جانتی نہیں۔"

میں: بڑی بی! پھر جانتی ہو تو اس کا پوچھنا کیا۔

بُوھیا: اوئی بی! تم سے میں بات نہیں کرتی۔ میں تو اپنی بہو صاحب سے پوچھتی ہوں۔ میرا منہ تم سے بات کرنے کے لائق نہیں۔تم بڑی آدمی ہو۔

(میں بڑھیا کا منہ دیکھ کر چپ ہو رہی)

بیوی: اوھی بُوھیا! ذرا سی بات میں جھاڑ کا کانٹا ہو گئی۔"

امراؤ جان کی بسم اللہ ہو یا بیگم یا پھر دگر عورتیں۔ رسوا کو حسبِ مراتب محاورہ پر غیر معمولی قدرت حاصل تھی۔ حالانکہ انہیں کوٹھے والیاں کہا جاتا ہے۔لیکن ان کی شائستگی اور طرزِ معاشرت پر رشک بھی ہوتا تھا۔ زبان پر گرفت مضبوط نہ ہو تو واقعہ و کردار کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔رسوا نے جزیات نگاری میں بھی زبان پر خصوصی توجہ مرکوز کی ہے۔جس سے واقعہ کا رنگ نکھر گیا ہے۔

بیسویں صدی کے ابتدائی پندرہ بیس برسوں میں رومانی تحریک کے زیرِ اثر نثری بیانیہ میں کئی تبدیلیاں دیکھنے میں آئی ہیں۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری، حجاب امتیاز علی اور ل۔احمد وغیرہ کے یہاں جذبہ کی تہذیب پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ کردار کا رجحان اکثر داخلیت کی طرف ہوتا ہے۔ مناظرِ قدرت کے بیان میں بھی شاعرانہ محاسن کو ترجیح دی گئی ہے۔ حالانکہ یہ رجحان اب قریب قریب ختم ہو گیا ہے۔لیکن جب ہندوستان کی آبادی میں اس قدر غیر معمولی اضافہ بھی نہیں ہوا تھا اور قدم قدم پر قدرتی مناظر قلب و نظر کو تسکین دیتے تھے۔ فنکار میں قدرت سے ہم آہنگ ہونے کا خیال فطری امر قرار دیا جائے گا۔ مغربی فن و فلسفہ کی واقفیت نے انہیں زندگی کا مادی شعور عطا کیا ہے۔اس لیے وہ مرد اور عورت کے نفسیات کو بہتر طور پر سمجھ سکتے تھے۔ان کے یہاں رومانیت کی ترویج کے سوا کوئی بڑا مقصد نہ تھا۔ جیسا کہ پریم چند کی کہانیوں میں نظر آتا ہے۔ پریم چند کی زبان

نہایت سادہ مگر کہانی کے معیار اور روزمرّہ سے مطابقت رکھتی ہے۔

''پریم چند کی ایک اور نہایت اہم دین یہ ہے کہ اس نے افسانے کو پہلی بار اس کی مناسب زبان سے روشناس کرایا۔ نیاز فتحپوری، سلطان حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش بھی انہی دنوں لکھ رہے تھے۔ مگر ان کی زبان اپنے آپ میں بہتر ہونے کے باوصف، بلکہ بہتر ہونے کے باعث افسانوی اظہار پر حاوی نہ تھی۔ افسانے کی ساری توانائی اس کے بے تکلف اور سُبک اظہار سے ہے۔ حسنِ زبان سے بھی کہانی کی آبادکاری ہو جائے۔ یعنی جو اپنا آپ پیش کرنے کی بجائے کہانی کو پیش کر سکے' وہی اس کہانی کے لئے صائب قرار دی جا سکتی ہے۔''۴

پریم چند اصلاح معاشرت اور حقوق کے علمبردار بھی تھے۔ انہوں نے خواتین کے مسائل پر خصوصی توجہ دی۔ بیوہ کی شادی اور ضعیف العمر خواتین کے مسائل کو بھی اپنا موضوع تخلیق بنایا ہے۔ بے میل شادیوں پر انہیں سخت اعتراض تھا۔ ان کی زبان میں وطن کی مٹی کی مہک سمائی ہوئی تھی۔ اس لئے وہ جب کوئی مسئلہ اٹھاتے ہیں تو وہ دیر پا ہوتا ہے۔ کسان اور مزدور کا استحصال اور جاگیردارانہ نظام کی جبریت کے خلاف بھی ان کے یہاں سخت احتجاج پایا جاتا ہے۔ انہوں نے خواتین کی زبان میں مقامی لب ولہجہ کو شامل کر کے بیان کو حقیقت سے قریب تر کر دیا ہے۔

''ملیا نے پھر کہا۔ میں بھی روز بجار جاتی ہوں۔ بڑے بڑے گھروں کا حال جانتی ہوں۔ مجھے کسی بڑے گھر کا نام بتادو۔ جس میں کوئی سائیس، کوئی کوچوان، کوئی کمہار، کوئی پنڈا، کوئی ہراج نہ گھسا بیٹھا ہو۔ یہ بھی بڑے گھروں کی لیلا ہے۔ اور وہ عورتیں جو کچھ بھی کرتی ہیں۔ ٹھیک کرتی ہیں۔ ان کے مرد بھی تو کہارنوں اور چمارنوں پر جان دیتے پھرتے ہیں۔ لینا دینا برابر ہو جاتا ہے۔ بیچارے غریبوں کے لیے یہ راگ رنگ کہاں؟''۵

پریم چند کے دور میں کئی خواتین ناول نگار بھی بہت مقبول ہوئیں نذر سجاد حیدر کے ناول 'حرماں نصیب' آہِ مظلوماں'' جاں باز'' نجمہ' وغیرہ کے موضوعات میں حالانکہ تنوع نہیں ہے۔ لیکن بدلتی ہوئی قدروں کا عکس بہر حال نمایاں ہے۔ اس دور کی کامیاب ناول نگار' اے۔ آر۔ خاتون' کے

ناول متوسط طبقے میں بڑی دلچسپی سے پڑھے گئے۔ موضوع، مواد، ہیئت کے جدید تجربوں سے قطع نظر خواتین ناول نگاروں نے سنجیدہ طبقے کو عورت کی مظلومیت اور اس پر ہو رہی ناانصافیوں کے خلاف غور وفکر کے لیے مجبور کیا تھا۔

ترقی پسند تحریک نے رومانٹسزم کے مقابلے حقیقت پسندی کو ترجیح دے کر ادب کو خوابوں خیالوں کی دنیا سے آزاد کیا۔ اور غربت و افلاس کے نیچے دبے ہوئے انسانوں کی آواز کو ارباب اقتدار تک پہنچانے کا فریضہ انجام دیا تھا۔ اس دور میں اردو افسانے کو دیکھتے دیکھتے غزل جیسی مقبولیت حاصل ہوگئی۔ سجاد ظہیر کا ناولٹ 'لندن کی ایک رات' میں شعور کی تکنیک کا استعمال کیا گیا تھا۔ کرشن چندر کے افسانے 'بالکنی'' کالو بھنگی' اسی دور کی تخلیق ہیں۔ ان کے یہاں تجربات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ انہوں نے رومانی افسانے بھی لکھے اور تلخیوں سے بھرپور زندگی کا محاسبہ بھی کیا۔ لیکن بڑی عجیب بات ہے کہ نسائی کردار کی تعمیر میں خارجی عناصر ہی کو ترجیح دیتے ہیں۔ داخلی شخصیت کے بیان میں فنی زبان استعمال کی جاتی ہے۔ سعادت حسن منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی کا فن اوج کمال کو پہنچا ہوا ہے۔ منٹو نے اگر 'موذیل' اور 'سوگندھی' کی تخلیق کی ہے تو بیدی کے یہاں 'لاجونتی' اور 'رانو' کا کردار لاجواب ہے۔ 'ایک چادر میلی سی' اردو ادب کا ایک بہترین شاہکار ہے۔ 'رانو' کا تعلق چوں کہ پنجاب کی مٹی سے ہے اس لیے زبان میں بھی اسی مٹی کی بو باس سمائی ہوئی ہے۔

> ''لو جی سنبھالو اپنا گھر، یہاں ایک مہمان میں ہی تھی نا، سو جا رہی ہوں۔ تم لے آنا کسی اور کو' جو کرے مرے بھی اور تمہاری گالیاں بھی سنے۔ مار بھی کھائے اور ہڈیاں بھی تڑوائے۔ پھر رانو کے سامنے بچے نظر آ گئے۔ غم اور غصے میں اندھی ہو کر جنہیں وہ بھول چکی تھی۔ میں سمجھوں گی پیدا ہی نہیں ہوئے۔ سمجھوں گی مر گئے۔ بڑی نے پاس آ کر ڈوپٹے کا پلو تھام کر کہا، ''ماں'' رانو نے ایک دم جھٹکے سے پلو چھڑا لیا۔ اور بولی ''پرے ہٹ مر دیئے۔ ایک دن تیرا بھی یہی حال ہوگا۔''٦

قرۃ العین حیدر کی سلاستِ بیانی بے مثل ہے۔ حالانکہ مکالموں میں انگریزی مترادفات بھی اچھی خاصی تعداد میں استعمال ہوئے ہیں۔ لیکن وہ اپنے کردار کی توضیحی ضرورت بھی ہیں۔ عصمت کے نسائی کرداروں نے محاورے کی مدد سے ایک جہانِ معنی آباد کیا ہے۔ خاص طور پر جب صیغہء امر واحد متکلم ہو تو زبان کی جولانیاں دیکھتے ہی بنتی ہیں۔

''مگر صاحب باتوں کے معاملے میں میری خالہ زاد بہنیں اختر اور
جمیلہ کا کوئی جواب نہیں۔ان کے مقابلے پر عام طور پر لوگ گونگے
معلوم ہوتے ہیں۔ان سے گھنٹوں باتیں کرنے کے بعد ایسا
معلوم ہوتا ہے، میری اپنی زبان پر سے سارا رنگ کھرچ گیا۔آپ
ہی آپ جملے ہونٹوں پر سے پھسلنے لگتے ہیں۔ٹوٹے ادھورے کٹے
پھٹے جملے مگر معنی سے بھرپور۔ان کی زبان میں اپنی ننہال کے ناطے
دلی کی بیگمات کی میٹھی بولی کا عجب لٹکا ہے۔ میری کہانیوں میں
مکالمے ان ہی کی زبان سے نکلے ہوئے ہیں۔''۷

ترقی پسند تحریک کے ابتدائی بیس برس اردو افسانہ کے باب میں سنگِ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔اس دوران بہترین افسانے لکھے گئے۔کرشن چندر، بیدی، منٹو، عصمت نے افسانے کے فن میں قابل قدر اضافے کئے۔اور اردو افسانہ دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے دوش بدوش نظر آنے لگا۔ ترقی پسند تحریک کے مخالفین اور وابستہ لوگوں میں ایک بات مشترک ہے۔ وہ زندگی کا حسن مارکسزم کے باہر بھی ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔پروفیسر آل احمد سرور فرماتے ہیں:۔

''یہ ایک معنی خیز بات ہے کہ آئیڈیلزم کے فلسفے نے جو جدیدیت
نے قریب قریب ترک کر دیا ہے، ماضی میں بہت بڑا ادب پیدا
کیا۔کیا مارکسزم نے ہمیں اتنا بڑا ادب نہیں دیا۔مارکسزم کی سرد
عقلیت کے مقابلے میں وجودیت کا محسوس کیا ہوا خیال **felt**
thought ادیبوں کو زیادہ متاثر کرتا ہے۔''۸

ان اعتراضات کی صداقت کے باوجود ترقی پسند تحریک اپنے مقاصد کے حصول میں کامیاب رہی۔اس تحریک نے انسان کو فرقہ پرستی اور جھوٹے رسم و رواج کی بندشوں سے آزاد کرانے میں اہم کردار ادا کیا۔کسان اور مزدوروں کا احترام کیا۔اور انہیں تخلیقاتِ ادب میں نمائندگی عطا کی۔زندگی کے معاشی مسائل پر توجہ دی۔ عورت کی سماجی حیثیت کو قبول کیا اور اسے پستیوں سے باہر آنے کا حوصلہ دیا۔تخلیقی کردار کے نفسیاتی شعور کا مطالعہ کیا۔بھوک، افلاس، سماجی پستی، اور غلامی کے مسائل کو تنقید کا موضوع بنایا۔اور تمام انسانوں کو بحیثیت انسان برابر سمجھا۔اور زندگی کی تنقید میں مادیاتی صداقتوں کو تسلیم کیا تھا۔

افسانے کی بنیادی شرائط میں کہانی پن کا ہونا بے حد ضروری ہے۔تا کہ جذبہ و احساس کو

تسکین و فرحت حاصل ہو سکے۔ انتظار حسین نے ترقی پسند تحریک کے مقصدیت سے انحراف کرتے ہوئے افسانوی فریم میں جہانِ گزراں کی تصویر آویزاں کر دی ہے۔ ان کے یہاں ماضی اور حال کے درمیان وہ نقطۂ اتصال پایا جاتا ہے جہاں ماضی اپنے عصر سے ہم کلام ہے۔

"اللہ بخشے ہماری ساس ایک کہانی سنایا کرتی تھیں۔ کہ ایک شہزادے
سے سسرالیوں نے دھوکا کیا۔ شہزادی کے بجائے ایک بڈھی ٹھڈی
لونڈی کو ڈولے میں بٹھا دیا۔ منہ میں دانت اور نہ پیٹ میں آنت۔
چمڑی چمڑہ، چونڈا پچکا، عروس کی رات مسہری پر بیٹھی۔ لال جوڑے
میں لپٹی تھر تھر کانپے، کہ شہزادہ آوے گا اور گھونگھٹ اٹھاوے گا۔ تو
قیامت مچاوے گا۔"[9]

خواتین کی زبان کا تعلق تہذیبِ گذشتہ کی اجتماعیت اور متصوفانہ شعورِ ادب کی جمالیاتی قدروں سے ہے۔ ترکِ خواہشاتِ نفسی کا فلسفۂ جمال خود سپردگی کی انتہائی منزلوں کو پہونچا ہوا ہے۔ یہی شدتِ احساس صنفِ نازک کی فطرت و طبع کو زیادہ رقیق القلب اور لطیف بناتا ہے۔ لیکن ادھر چند برسوں میں جو ادب تخلیق ہوا اس میں زندگی کی مادیاتی ترجیحات اور خواہشاتِ نفسی کی طرف پیش قدمی کا رجحان زیادہ شدید ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہی ہے کہ معاشرتی اجتماعیت کا انحصار رشتوں کی تقدیس پر قائم ہے۔ مگر رشتوں کی تہذیب رفتہ رفتہ گم ہوتی جاتی ہے۔ اور آدمی کا ذوقِ جمال، نفسی حقیقتوں کی توجیہات میں مبتلا نظر آتا ہے۔ لیکن آج کلیدِ عشق بدل گیا ہے۔ آدمی بہت سوچ سمجھ کر اور اپنے status کو دھیان میں رکھ کر ہی محبت کرتا ہے۔ عورت پر اتنی معاشرتی پابندیاں بھی نہیں ہیں کہ چپکے چپکے رات دن آنسو بہائے جائیں۔

دنیا میں ایک محبت کے سوا اور بھی غم ہیں۔ جنہیں تخلیقی اساس بنایا جا سکتا ہے۔ فنکار خود بھی اسی معاشرے کا فرد ہے۔ جہاں سرمایہ داری اپنے نظامِ سیاست و معیشت، فن اور فلسفہ کے ذریعے اسے اپنے حضور باریابی کا موقع عنایت کرتی ہے۔ بڑے بڑے پانچ ستارہ ہوٹل، تھیٹر، کھیل کود کے میدان، پکنک اسپاٹ، فیشن کے مراکز کا تعلق باہری دنیا سے ہے۔ گھر کے اندر ٹی وی، وی سی آر، انٹرنیٹ، اخبار، رسائل دلچسپیوں کے سامان فراہم کرتے ہیں۔ چار سال کی عمر میں بچے کو نرسری کلاسز جوائن کرنے کے لئے بھیج دیا جاتا ہے آج کل ٹیلی ویژن بڑوں کو تہذیب اور بچوں کو مادری زبان سکھانے کے فرائض بھی انجام دے رہا ہے۔ فرد، معاشرہ اور ادب کے درمیان تکنیکی شعورِ تجارت نے ذہنی تفریحات کے سامان مہیا کر دیئے ہیں۔ ان حالات میں خواتین کے صنفی

احساسات اور ان کی زبان کہاں تک محفوظ رہ سکتی ہے؟ جذبہ، احساس، اور روحانی تصوّرات متشکل نہیں ہیں۔ اس لیے فلسفی کہتا ہے یہ کائنات ایک دماغ ہے۔ لہذا ہم سمجھتے ہیں کہ انسان اس کائنات کے رموزِ حیات کو سمجھنا چاہتا ہے تو اسے سائنس اور ٹکنالوجی کے شعورِ ادب کو شعوری یا لاشعوری طور پر قبول کرنا ہی ہوگا۔ مقصد، مسائل، اور زندگی کے جمالیاتی تصوّرات ادب کے تضاد نے فنکار کو ترسیل و ابلاغ کے مسئلے سے دوچار کردیا ہے۔ بقول انور سجّاد کے:

> "ظاہر ہے کہ آج کا لکھنے والا جب اپنے معاشرے کے تمام تضادات کا شکار بیک وقت ہوتا ہے تو یاس، ناامیدی، قنوطیت، رجائیت، سکون، ہیجان، محبت، نفرت، مذہب، لامذہبیت، تخلیق کرنے کی آرزو، مٹا دینے کی خواہش، سوشلزم، امپیریلزم، سرمایہ داری، محنت کشوں کی جدوجہد، جاگیرداری، کسانوں کی کشمکش کا اظہار لکھے ہوئے لفظوں میں ایک نئے انداز سے ہوتا ہے۔ کبھی خوابوں ڈراؤنے خوابوں کی صورت، کبھی زمان و مکان کی جدوجہد، درہم برہم، کبھی شعور کی رو، کبھی لاشعور کا لیبرنتھ، کبھی استعارے، کبھی علامتیں، لہذا ابلاغ کا مسئلہ! ابلاغ کا مسئلہ؟"[10]

حواشی

۱ (میرے ہی ایک مضمون 'نئی ادبی تاریخیت' سے اقتباس)

۲ (زہرِ عشق، نواب مرزا شوق ص۲۶۹)

۳ (مراۃ العروس ۱۶۲)

۴ پریم چند کی کہانیاں: جوگندر پال ص۹

۵ (پریم چند کی کہانیاں ص۱۶۴)

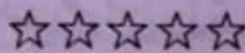
۶ (ایک چادر میلی سی ص۱۶)

۷ (کاغذی ہے پیرہن ص۳۱)

۸ (نظر اور نظریے، آل احمد سرور ص۱۷۸)

۹ (انتظار حسین کے سترہ افسانے ص۴۷)

۱۰ شعور ۱۹۶۸ء انور سجاد۔ ص۴۵۴

☆☆☆☆☆

خواتین کی اردو ادب و زبان کی خدمات
اور ان کا عدم اعتراف

عام طور پر یہ کہا جاتا ہے کہ ادب میں مرد اور عورت کی تفریق کیوں؟ یہ جملہ بھی دہرایا جاتا ہے کہ ادب میں مردانہ اور زنانہ کمپارٹمنٹ کے کیا معنی ہیں؟ ویسے یہ بات کسی حد تک صحیح بھی ہے مگر جب سماج میں مرد اور عورت دونوں کے درمیان شدید فرق ہو تو پھر ادب میں بھی یہ تفریق ناگزیر ہے۔

اگر دیکھا جائے تو باوجود اس کے عورتوں کو اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لانے کے مواقع نہیں ملے بلکہ یہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ احساس بھی ان کو نہیں تھا کہ ان میں ان صلاحیتوں کے علاوہ جو مردوں کی برتری والے سماج میں ان کے لئے مقرر کر دی ہیں دوسری اور صلاحیتیں بھی ہیں۔ ان کو کمتری کا احساس جگہ جگہ پر دلایا گیا مگر اس کے باوجود کم تعداد ہی میں سہی خواتین نے مختلف میدانوں میں کارنامے انجام دیے ہیں۔ جیسا کہ جان اسٹوورٹ مل نے اپنی تصنیف On the Subjection of Women میں کہا ہے کہ

> ''جس مضمون میں ان کو موقع ملتا آیا مثلاً ادبیات (نظم ونثر دونوں) میں کوئی انعام ایسا نہیں تھا جو انہوں نے نہ لیا ہو اور کوئی داد نہ تھی جو انہیں نہ ملی ہو۔ زمانۂ قدیم میں جب عورتوں کو شاذ ہی کسی فن میں حصہ لینے کا موقع ملتا تھا ایسی قابل عورتیں گزری ہیں کہ اس زمانے کا رنگ دیکھتے ہوئے حیرت ہوتی ہے۔ یونانیوں کے بڑے شعراً میں سیفو کا نام لیا جاتا ہے، جو ایک عورت تھی اور اس طرح میرٹس بھی تھی جو اس زمانے کے بڑے بڑے شعراُ کے مقابلے میں بازی لے گئی۔ اسفیز ہ ایک فلسفیہ تھی جس نے تصانیف تو نہیں چھوڑیں لیکن وہ تھی جس نے شعراُ کو درس دیا۔''[۱]

جہاں تک ہندوستان کا تعلق ہے ان سب سماجی قیود کے باوجود عورتیں ابتدا ًسے ہی ادب تخلیق کرتی رہی ہیں۔ رگ وید کی کتنی حمدیں خواتین کی لکھی ہوئی ہیں۔ پھر مغل شہزادیوں کی ادبی کاوشوں سے بھی واقف ہیں۔ چاہے گلبدن بیگم، چاہے زیب النساء مخفی، چاہے جہاں آرا پھر وہ گیت جو مختلف تقریبوں، تہواروں، موسموں، اور چکی پیستے وقت گاؤں اور قصبوں میں عورتیں گاتی تھیں وہ سب ان ہی کے بنائے ہوئے ہوتے تھے۔ جن میں ان کی زندگی کے دکھ درد اور رسومات کا ذکر ہوتا تھا۔

جس زمانے میں اردو کو عام فہم بنا کر اسے ادبی زبان بنانے کی کوششیں ہو رہی تھیں اس میں کسی نہ کسی حد تک خواتین شامل تھیں۔ عرصہ ہوا ''ساقی'' میں اختر حسین رائے پوری کے نوٹ کے ساتھ ایک خط شائع ہوا تھا۔ ہم ذیل میں شاہ زمانی بیگم کا خط درج کرتے ہیں۔ پورا خط بے بسی کا مرقع ہے۔ انہوں نے بہادر شاہ کی زندگی میں یہ خط رنگون سے دِلّی اپنی ماں کو بھیجا تھا۔ غدر کی تاریخ میں اس کی خاص اہمیت ہے۔ افسوس ہے کہ اصل خط نہیں ملتا۔ اس کی نقل کے لئے خواجہ حسن نظامی کی ممنون ہوں۔

''از رنگون ملکِ برما۔۔۔ دِلی کے قیدی بادشاہ کا گھر امان حضرت کو آداب! میں آپ کی بیٹی کالے پانی میں ہوں۔ اپنے وطن دِلّی سے ہزاروں کوس دور۔ میکے سے جُدا اور ایسی جُدا اب جیتے جی کسی میکے والوں سے ملنے کی آس نہیں ہے۔ آپ کا خط سائیں سبیل شاہ صاحب لیکر آئے تھے۔ جب وہ حضور بادشاہ سے باتیں کر رہے تھے تو میں نے چلمن سے دیکھا وہ زار زار رو رہے تھے۔ سائیں صاحب (جواں بخت) ان کے ساتھ آئے اور خط دیا اور خط دیتے ہی رونے لگے۔ مجھے بھی وہ وقت یاد آ گیا جب میری شادی ہوئی تھی۔ غالب و ذوق کے سہروں کا چرچا ہوا تھا۔ میں نے آپ کے ذریعے دونوں سہرے منگوائے تھے تو یہی سائیں شاہ سبیل شاہ لے کر آئے تھے۔ اس وقت میں دلی ہندوستان کی ملکہ تھی۔ سائیں سبیل شاہ سات ڈیوڑھیوں اور پہرے داروں کو عبور کر کے مجھ تک آئے تھے۔ آج میں ایک جلا وطن قیدی ہوں۔ اور ایک قیدی کی بیوی ہوں۔ قیدی ساس سسُر کی بہو ہوں، اب نہ یہاں لال قلعہ ہے نہ سات

ڈیوڑھیاں ہیں۔ نہ پہرے دار، بس لکڑی کا بنا ہوا ایک مکان ہے جو برسات میں ٹپکتا ہے۔ جس میں دو چار کمروں کے سوا گنجائش نہیں ہے۔۔۔لتاں بی یہ قید ایسی قید ہے کہ نہ ہم قید ہیں اور نہ آزاد ہیں۔ نہ زندہ ہیں نہ مردہ ہیں اپنے گھر میں اپنے شہر میں اپنے ملک میں جا نہیں سکتے اس لئے قید ہیں۔ طوق اور زنجیر گلے اور پاؤں میں نہیں ہے۔ اس لیے آزاد ہیں۔ سب دوستوں، قرابت داروں سے جدا ہیں اس لیے مردہ ہیں، بولتے چالتے، کھاتے پیتے ہیں اس لیے زندہ ہیں۔ کہاں تک لکھوں سائیں سبیل شاہ کی زبانی سب حالات معلوم ہو جائیں گے۔ سعیدہ سلطانہ کو گود میں لینا، سینے سے لگانا اور کہنا پھوپھی کا پیار لو۔ لیا حضرت کو یاد نہ کرو ہمیں بھی بھول جاؤ۔ نہ وہ ملیں گے اور نہ ہم ملیں گے۔ وہ قبر میں ہیں اور ہم بھی قبر میں ہیں ان کی قبر وطن میں ہے اور ہماری قبر پردیس میں ہے۔ جب تک ہم زندہ ہیں قبر میں ہیں۔ اور جب مر جائیں گے تب بھی قبر میں ہوں گے۔"۲

رفیعہ سلطانہ اپنے تحقیقی مقالے "اردو ادب کی ترقی میں خواتین کا حصہ" میں اس خط کے بارے میں لکھتی ہیں کہ "یہ قلعۂ معلی کی پاکیزہ نثر کا اچھا نمونہ ہے۔ الفاظ میں جذبات سمو دئے ہیں۔ یہ خط بھی غالب کے مکاتیب کی طرح سلیس اور سادہ ہے۔"۳

پہلے راجہ رام موہن رائے اور پھر ۱۸۵۷ کے بعد سر سیّد احمد خاں کی تحریک کے زیر اثر ہندوستان میں بیداری کی لہر آئی۔ اور خواتین کی سماجی حیثیت میں بھی کسی نہ کسی حد تک تبدیلی آئی۔ سر سیّد کا جہاں تک تعلق ہے وہ خود تو خواتین کی آزادی اور تعلیم کے سلسلے میں **confused** تھے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ خلاف تھے۔ اس کی مثالیں ان کی تحریروں میں ملتی ہیں اس کی پردہ پوشی کی ضرورت نہیں۔ اس کی کچھ وجوہات تھیں اور اس سے سر سیّد کی عظمت میں کوئی فرق بھی نہیں آئے گا۔ مگر اس تحریک کے زیر اثر ان کے ہم عصروں جیسے حالی اور نذیر احمد نے عورتوں کی ترقی اور تعلیم کی حمایت کی اور پھر سر سیدؔ کے کالج کے تعلیم یافتہ حضرات نے تحریکِ نسواں کو آگے بڑھایا۔ جیسے خواجہ غلام الثقلین، سیدؔ سجاد حیدر یلدرم اور سب سے بڑھ کر شیخ محمد عبداللہ۔

اب مسلمان عورتیں بھی سدھرنے لگیں انہوں نے لکھنا پڑھنا اور سیکھنا شروع کیا۔ بڑی تعداد میں زنانہ رسائل نکلنے لگے۔ اور دیکھتے دیکھتے خواتین ادب کے میدان میں داخل ہو گئیں۔ ان

رسائل کو مرد حضرات نکالتے تھے۔ بعد میں عورتیں بھی شامل ہو گئیں اور ان رسائل نے عورتوں کی ادبی تربیت میں بہت بڑا رول ادا کیا۔ شروع میں یہ بے چاریاں اپنا نام بھی نہیں لکھتی تھیں۔ ہمشیرہ فلاں، دُختر فلاں، اور یہاں تک کہ والدہ فلاں۔ ان رسائل کے ذریعے حامیٔ نسواں حضرات خاص طور سے مولوی ممتاز علی اور علامہ راشد الخیری نے خواتین کو ادب میں لانے کی بہت کوششیں کیں۔ دیکھتے دیکھتے خواتین مضامین، کہانیاں، انشائیے، شاعری اور سفر نامے لکھنے لگیں۔ بقول قرۃ العین حیدر:

> ''مسلمان خواتین پردہ قیود کے باوجود آگے بڑھ رہی تھیں۔ خ۔ش۔ مرحومہ کی نظموں سے ان کے شعور کا پتہ چلتا ہے۔ اسی زمانے میں زنانہ لٹریچر میں خوب ترقی ہوئی اور اَن گنت رسالے نکلنے شروع ہو گئے۔''۴

> ''خاص طور سے افسانے بلکہ اس سے بھی زیادہ ناول نگاری میں خواتین اس کی ابتدا ٔ سے ہی نظر آنے لگتی ہیں۔ رشیدۃ النساء سے لے کر اے۔ آر خاتون تک ان خواتین ناول نگاروں کا طویل سلسلہ ہے۔ والدہ افضل علی جن کا نام اکبری بیگم تھا ان کا پہلا ناول 'گلدستۂ محبت' تھا اور دوسرا 'گودڑ کا لال' جس نے بہت ہی شہرت حاصل کی اور پھر عباسی بیگم، طیبہ بیگم، انوری بیگم، صغرا ہمایوں، مرزا محمدی بیگم، ظ۔ حسن جن کا نام محمودہ بیگم تھا۔ جنہوں نے ادشنک بیگم لکھی۔ پھر نذر سجاد حیدر، فاطمہ بیگم، اور بہت سے نام ہیں۔ یہ اوّلین قصہ گو خواتین سیدھی سادی زندگی کی ترجمان تھیں۔ اس لئے آخر کیوں نہ کھلے دل سے اس بات کا اعتراف کیا جائے کہ سر سیّد احمد خاں کے زیرِ اثر نذیر احمد اور مولانا الطاف حسین حالی نے جس حقیقت پسندانہ مقصدی قصہ گوئی کا آغاز کیا تھا اسے خواتین نے زیادہ مستحکم اور ٹھوس روایت بخشی۔ اور ان کے گراں قدر تجربوں کی بنیاد پر آج جدید ناول نگاری کی شاندار اور پر شکوہ عمارت کھڑی ہے۔''۵

ان ناول نگار خواتین کے معاشرتی ناولوں کے بارے میں اس دور کی سب سے بڑی ناولسٹ جنہوں نے ناول نگاری میں ٹیکنیک کے طرح طرح کے تجربے کئے ہیں۔ یعنی قرۃ العین حیدر کا خیال ہے کہ یہ معاشرتی ناول لکھنے والی

''جین آسٹن کی رومانی بیٹیاں تھیں۔ کیوں کہ ہمارا معاشرہ اب
اس وقت اس دور سے گزر رہا تھا جس دور سے انگلستان کی سوسائٹی
گذر چکی تھی۔''٦

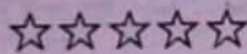
مردوں کی برتری والے سماج میں عورت کی سماجی حیثیت کے زیرِ اثر اس کے تخلیق کردہ ادب کو بھی قابلِ اعتنا نہیں سمجھا گیا۔ تذکرہ نویسوں، ادبی مورخوں اور نقادوں نے بھی کبھی ان کو ذکر کے قابل نہیں سمجھا۔ نہ کوئی ایسی تاریخ مرتب کی گئی کہ گمنام ادیب خواتین کے ناموں کو یکجا کیا جاتا۔

اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ خواتین کی تخلیقات کو ایک عرصے تک شک کی نظر سے دیکھا گیا کہ واقعی وہ ان کی اپنی ہیں یا ان کے شوہر، باپ، بھائی، بیٹے اور استاد یا اور کوئی شفیق مہربان نے ان کو ان کا نام دے دیا ہے۔ یہ شبہات تمام تر غلط بھی نہیں ہیں۔ ایک حد تک یہ سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ اس لئے خواتین کے اس نئے دور کی تخلیقات کو یکسر نظر انداز کر دیا گیا ہے، اور اب ''زنانہ لٹریچر'' کی ابتدا رشید جہاں سے ہوتی ہے۔

افسوس تو یہ ہے کہ یہی رویہ آج کل کی آزاد جدید تعلیم یافتہ بعض خواتین ادیبوں کا بھی ہے کہ وہ اپنا شمار خواتین میں کرانا اپنی کسرِ شان سمجھتی ہیں بس ایک خاتون کو میں نے ضرور خوش ہوتے ہوئے دیکھا ہے کہ وہ عورتوں کے لئے ہی لکھتی ہیں اور ان میں پسند کی جاتی ہیں۔ وہ تھیں 'صالحہ عابد حسین' یہ نیک خیال ہے کہ 'خواتین کے ادب پر پورے تین دن کا سیمینار ہو رہا ہے اور بڑے بڑے نقاد، ادیب جمع ہیں شاید اب کچھ سین بدلے۔ چلتے چلتے اور ایک بات کہہ دوں کہ ان سب باتوں کے باجود اردو میں جس ادیب کو ملک اور ملک کے باہر ادیبوں کی نمائندگی کے قابل سمجھا جاتا ہے وہ 'عورت' ہی ہے۔ کیا مجھے نام بتانے کی ضرورت ہے؟

حواشی

١ محکومیت نسواں مترجمہ مولوی معین الدین انصاری مکتبہ جامعہ صفحہ نمبر ۸۹
۲ اردو ادب کی ترقی میں خواتین کا حصہ۔ رفیعہ سلطانہ۔ ص ۵۳۔۵۵
۳ ایضاً۔ ص ۵۵
۴ ادب اور خواتین۔ عصمت، جوبلی نمبر۔ ص ۲۰۷
۵ اردو کی ناول نگار خواتین۔ از ڈاکٹر سید جاوید سینگ میل پبلیکیشن، لاہور
٦ ادب اور خواتین۔ عصمت، جوبلی نمبر۔ ص ۲۰۷

☆☆☆☆☆

مرد ادیبوں کے فکشن میں عورت کا تصور اور کردار

بات شاعری کی ہو یا فکشن کی عورت کا تصور وقت کے ساتھ بدلتا رہا ہے۔ اردو شاعری میں عورت محبوبہ، طوائف، ماں، بیوی، بیٹی، نرس، دوست، ملازم کے رول میں تو نظر آتی ہی ہے۔ فکشن میں بھی اس نے مختلف روپ اختیار کئے۔ عورت کے بدلتے ہوئے اس روپ کی ذمہ دار وہ تحریک رہی ہے۔ جسے ہم تحریکِ نسواں یا ناری آندولن کا نام دیتے ہیں۔ مغربی ادب ہو یا مشرقی، ادب میں عورت کی ویسی ہی تصویر اُبھرتی تھی جیسی ایک مرد چاہتا تھا اور مرد اساس معاشرے میں عورت کی حیثیت ایک سیکنڈری سیکس کی رہی ہے۔

اُنیسویں صدی تک تقریباً سبھی مان کر چلتے تھے کہ مرد **superior sex** ہے۔ اس **notion** کو عورتوں نے بھی شرفِ قبولیت دے رکھی تھی۔ یہاں تک کہ مسز نارٹن جنھوں نے عورتوں کی حالت سُدھارنے کا عزم کر رکھا تھا۔ ۱۸۵۵ء میں لکھتی ہیں کہ انہیں برابری کے جنون آمیز اور **ridiculous doctrine** سے کوئی واسطہ نہیں۔ **Anna Jameson** جو آزادیٔ نسواں کی علمبرداروں میں سے تھیں کہتی ہیں کہ:

> **"The intellect of woman bears the same relation to that of man as her physical organisation ,it is inferior in power and different in kind"**

غرض ایک ایسی دُنیا جہاں مرد تو مرد خود عورت ہی اپنے آپ کو مردوں سے کمزور مانتی آ رہی تھی۔ وہاں عورتوں کے کردار کچھ اس طرح کے ہوا کرتے تھے۔ سُگھڑ اور وفادار بیوی، خدمت گزار نرس اور اطاعت شعار بیٹی۔

یہ بات دلچسپ ہے کہ صدی کی پہلی دہائی میں لیٹن (Lytton) جین آسٹن (Jan Austen) اسکاٹ (Scott) اور دوسرے ایسے قلم کار بھی اُبھرے تھے کہ جو mid-Victorian عہد کے قلم کار مثلاً رسکن (Ruskin)، پیٹ مورے (Patmore) اور ڈکنس (Dickens) کے مقابلے میں عورتوں کے ضمن میں زیادہ آزاد خیال تھے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ عورتوں سے متعلق قائم شدہ رائے سے سراسر انحراف کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ Cobbet گرچہ عورتوں سے مساویانہ سلوک کا حامی ہے لیکن Advice to Youngmen 1830 میں وہ عورتوں سے وفادار اور سگھڑ ہونے کی اُمید لگاتا ہے۔ اس دوران عورتوں کے اخلاق کو سنوارنے کے لئے مضامین اور کتابیں وغیرہ لکھی جاتی ہیں۔ مثلاً Mrs John Sandford کی کتاب Woman in Her Social and Domastic Character 1830 یا Mrs Ellis کی کتابیں ''انگلستان کی بیٹیاں'' ''انگلستان کی بیویاں'' اور ''انگلستان کی مائیں'' وغیرہ۔

انگلستان جیسے ترقی یافتہ ملک میں بھی ایک عرصے تک یہ تصور قائم رہا کہ عورت کی ایمانداری اسی میں ہے کہ وہ اپنے خاندان سے الگ ہوکر کچھ نہ سوچے۔ انگریزی ناولوں میں ایسی ہیروئنیں ملتی ہیں جو ماں، باپ اور بھائی بہن کے لئے اپنی خوشیاں قربان کر دیتی ہیں۔ وہ اپنے عزیز و اقارب کی خدمت کے لئے خود کو اس حد تک وقف کر دیتی ہیں کہ شادی کی پیش کش تک ٹھکرا دیتی ہیں۔ جیسا کہ Gissing کے ناول (Born in Exile(1892 میں اس کی ہیروئن Sidwell کرتی ہے۔ انیسویں صدی میں مرد اور عورت کی تفریق نہ صرف جنس کی سطح پر قائم تھی بلکہ جنسی اقدار بھی علیحدہ تھے۔ مردوں کو سات خون بھی معاف تھے جب کہ عورتوں کی ایک لغزش بھی گردن زدنی۔ یہ ڈبل اسٹینڈرڈ کہیں کہیں آج بھی قائم ہے۔ عورتوں کو مذہب کی طرف مائل اور گرجا کی خدمت میں مصروف دکھایا گیا۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے شروع میں عورتوں کی اعلیٰ تعلیم labour market کے پھیلاؤ، حقِ رائے دہندگی کی تحریک، برتھ کنٹرول وغیرہ کے تصور نے یہ احساس دلایا کہ زمانہ بدل رہا ہے Women in the English Novel میں William Merryn نے لکھا ہے کہ:

> ''وہ عورتیں جو فلرٹ کرنے کی بجائے لکھتی پڑھتی تھیں blue
> یا blue stocking کہلاتی ہیں۔ اُنیسویں صدی کے وسط
> میں عوامی زندگی میں دلچسپی لینے والی عورتوں کا مذاق اُڑاتے ہوئے

انہیں strong minded کہا جاتا تھا۔

1865 میں Charlotle yonge نے اپنے ناول The Cleaner Woman of the Family (1865) میں

اسی طرح کی ایک strong minded لڑکی کا کردار پیش کرتے ہوئے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح باپ اور بھائی کی نافرمانی کرنے والی لڑکیوں سے احمقانہ حرکتیں ہو جایا کرتی تھیں۔ اور کس طرح انہیں اس کا خمیازہ بھگتنا پڑتا تھا۔''

1868 میں مسز لنٹن نے ایک نیا لفظ Girl ایجاد کیا۔ یہ لفظ ان نوجوان لڑکیوں کے لئے تھا جو اپنے والدین کے احکامات ماننے کے بجائے اپنی خوشی کے لئے جیتی تھیں۔ نسائی تحریک کو آگے بڑھانے والی عورتیں Wild Woman کہلاتی تھیں۔ اس کے بعد جو لفظ عام ہوا وہ نئی عورت یا New Woman کا تھا۔ انیسویں صدی کے اواخر میں چند مشہور ناول نگاروں نے اس نئی عورت کا مطالعہ بڑی سنجیدگی سے کرنا چاہا۔ وہ اس عورت کے neurotic رجحانات دیکھ کر ہیجان میں مبتلا ہو گئے۔ ہنری جیمس کے (1886) Bostanious میں ایک امریکی فیمنیسٹ Olive Chancellor چھائی ہوئی ہے۔ جو مردوں کو ناپسند کرتی ہے۔ جارج مور (George More) کے Drama in Muslin 1886 میں Cecillia Cullen بھی ایک ایسی ہی عورت ہے۔ جو مردوں سے شدید نفرت کرتی ہے اور شادی کے نام سے بیزار ہے۔ Gissing کے ناول 1892 Denzil Quarrier میں Mrs Wade ایک ایسی عورت ہے جو سخت دل اور سرد مزاج ہے۔ یہ سارے ناول یہ دکھانا چاہتے ہیں کہ یہ نئی عورت 'اصل' عورت کی دشمن ہے۔ اور عورت کی آزادی کا نعرہ بلند کر کے مرد اور عورت کے خوبصورت رشتے کو برباد کرنا چاہتی ہے۔

بیسویں صدی میں gender equality پر بحث چلی اور عورتیں نیز مظلوم طبقوں کی حق تلفی کے خلاف آواز اٹھی۔ دھیرے دھیرے یہ مسئلہ بین الاقوامی مسئلہ بنتا گیا۔ اور بین الاقوامی سطح پر اس کے بارے میں سنجیدگی سے سوچا جانے لگا۔ غرض وہ موضوعات جو کبھی علاقائی حدود سے باہر نہیں نکل پاتے تھے ساری دُنیا کے لئے توجہ کا مرکز بننے لگے۔ ان مسئلوں پر غور کرنے کے ساتھ ساتھ ان اسباب کی نشاندہی بھی ضروری سمجھی گئی۔ جو اس طرح کی ناانصافیوں کے لئے راہ ہموار کرتے تھے۔

مشرق، خصوصاً ہندوستان میں عورتوں کو ویدک دور سے ہی کافی آزادی حاصل تھی۔ عورتیں سماج کا اٹوٹ حصہ مانی جاتی تھیں۔ اور سیاسی و سماجی معاملات میں پوری دلچسپی لیتی تھیں۔ وقت کے ساتھ ساتھ ہندوستانی سماج میں مرد کا جبر و اختیار بڑھنے لگا۔ اور عورتوں کو ان کے جائز حقوق سے محروم رکھا جانے لگا۔ جب راجہ رام اور ودّیا ساگر جیسے مہاپرشوں نے جب رینے ساں کا خواب دیکھنا شروع کیا تو اس وقت کا ہندوستان سماجی برائیوں میں بری طرح جکڑا جا چکا تھا۔ بچپن کی شادی، بال ودھوا کے مسائل، ستی کی رسم، ہندو بیواؤں کی دوسری شادی پر پابندی، کولین برہموں کی سوڈیڑھ سو شادیاں، عورتوں کی ناخواندگی، طبقاتی کشمش اور نہ جانے کیا کیا۔ ہندوستانی ادب میں عورتوں کے کچھ کردار تو جوں کے توں پیش کئے گئے یعنی سماج کے چلتے پھرتے کردار اور کچھ ایسے جیسا کہ مرداد یبوں کی تمنا تھی۔ وہ کالی داس کی شکنتلا ہو یا علی عباس حسینی کی صابرہ، انتظار اس کا مقدر ہے۔ قسمت پر صابر و شاکر رہنا اس کی نمایاں صفت اور خدمت گزار اور فرماں بردار ہونا اس کی ایڈیشنل کوالیفیکیشن **aditional qualification** اردو ادب ہندوستانی سماج کا پروردہ تھا۔ لیکن ایرانی تہذیب کی خوبو اس میں ایک عرصے تک موجود رہی۔ اردو کی قدیم داستانیں نسوانی کرداروں سے بھری پڑی ہیں۔ ان میں عورتیں بھی ہیں اور عورت نُما مرد بھی۔ یعنی ایک طرف شاہزادیاں، پریاں، خادمائیں، کُٹنیاں، جادوگرنیاں وغیرہ ہیں تو دوسری طرف خواجہ سرا ہیں جن کے ناز و انداز عورتوں والے ہیں۔ جب علی گڑھ تحریک چلی اور سرسیّد اور ان کے رفقاً نے سماج کو بدلنے کا بیڑا اٹھایا تو سماج کی اصلاح کے لئے ادب کو ایک ذریعہ بنایا گیا۔

نذیر احمد کے ناولوں نے اس سلسلے میں نمایاں رول ادا کیا۔ مراۃ العروس (**1869**) اور توبتہ النصوح (**1877**) کے ذریعے تعلیم و تربیت کی اہمیت و ضرورت پر روشنی ڈالی گئی۔ ''مراۃ العروس'' میں خیر و شر کی نمائندگی کرنے کے لئے اصغری اور اکبری کے کردار تراشے گئے۔ عورت کے امورِ خانہ داری میں طاق ہونے کے فائدے بتائے گئے۔ اس کے سلیقہ شعار اور تعلیم یافتہ ہونے پر زور دیا گیا۔ شوہر پرستی کو عورت کا خاص وصف مانتے ہوئے نذیر احمد نے خاندانی عورت پر بازاری عورت کو محض اس لئے ترجیح دی ہے کہ وہ شوہر کی خدمت گزار ہے۔ سرشار نے حسن آرا اور ثریا کے ذریعے سماج کے کئی مسائل پر سے پردہ اُٹھایا۔ ان کی ہیروئینیں تعلیم یافتہ اور خود اعتماد ہیں۔ علمی اور ادبی گفتگو میں حصہ لیتی ہیں۔ اور کہیں کہیں معاشی بدحالی کا شکار ہیں، بدکردار ہیں۔ عیاش مردوں کی کمزوریوں کا فائدہ اُٹھاتی ہیں۔ سرشار کے تاریخی ناولوں میں نسوانی کردار ہیں۔ وہ مذہبی جوش رکھتے ہیں اور شرع کے پابند ہیں۔ رسوا کے کردار لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کی

ترجمانی کرتے ہیں۔ امراؤ جان ادا کے ذریعہ وہ لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب کی تصویر کشی کرتے ہوئے طوائفوں کی بے بس اور مجبور زندگی نیز ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کا باریک بینی سے مطالعہ کرتے ہیں۔ پریم چند کے کردار زیادہ تر مثالی ہیں۔ نسوانی کردار سماج کے طبقات کے مطابق ہیں۔ مثلاً راجپوت شہزادیاں اور رانیاں، بورژوا طبقے کی عورتیں، کسان اور مزدور عورتیں، پریم چند کی عورتیں کہیں سپاٹ روایتی اور گھریلو ہیں کہیں سیاسی و سماجی سرگرمیوں میں شریک، وہ بغاوت کا حوصلہ بھی رکھتی ہیں اور وقت کا تقاضہ ہو تو جیل کی سلاخوں کے پیچھے زندگی گزارنے کی ہمت بھی جٹا لیتی ہیں۔ کبھی وہ اچھوتوں کی حمایت میں لڑتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنجیدہ گفتگو میں مصروف۔ نسوانی کرداروں کے ذریعے انہوں نے مشترکہ خاندان کے مسائل، آزادی کی ضرورت واہمیت، اور بے کاری و بے روزگاری کے اسباب و نتائج پر اپنے نظریات کا خلاصہ بھی پیش کیا ہے۔ پریم چند کے زیر اثر سدرشن، علی عباس حسینی، سہیل عظیم آبادی وغیرہ نے ایسے افسانے لکھے جو متوسط طبقہ کی رومانی کشمکش اور انقلابی حقیقت نگاری کے بین بین چلتا ہے۔

ترقی پسند تحریک نے اردو ادب میں کافی ہلچل مچائی۔ فکشن نگاروں کی ایک نئی کھیپ سامنے آئی۔ کرشن چندر، منٹو، بیدی، اشک، احمد ندیم قاسمی، بلونت سنگھ وغیرہ نے اردو فکشن میں گراں قدر اضافے کئے۔ اس تحریک کے شروع ہونے سے پہلے ہی تخلیقی قلم کاروں کے بیچ مرد عورت کے رشتے کی تصویر کشی کو لے کر دو گروپ بن گئے۔ ترقی پسند کس گروپ میں شامل ہوگا۔ اس پر کافی بحث ہوئی۔ اردو ہندی ادیبوں میں کچھ ایسے تھے جو مارکس واد اور فرائڈ واد کے بیچ کچھ تال میل چاہتے تھے۔ ان کی نظر میں عورتوں کا مسئلہ سماج کے دوسرے مسئلوں سے الگ نہیں تھا۔ جنسی اقدار کے معاملے میں وہ آزاد خیال تھے۔ اور بوہیمین نیز دگامبر واد پر یقین رکھتے تھے۔ ان کی نظر میں شرت چندر، پریم چند وغیرہ کے نسائی کردار اصول اور آدرش کو سامنے رکھ کر گڑھے گئے تھے۔ ہنس راج رہبر کا کہنا تھا کہ:

> ''عورت ایک سماجی ہستی ہے سماج کے ساتھ اس کے بہت سے رشتے ہیں۔ ان میں ایک جنسی رشتہ بھی ہے جو کسی خاص حالت میں اہم ہو سکتا ہے۔ لیکن ہر حالت میں اسی رشتے کو ابھارنا اور اسی کو اہمیت دینا حقیقت پسندی نہیں، غیر حقیقت پسندی ہے۔ جھوٹ ہے۔ یہ عورت کے اوپر ظلم ہے۔ اور اس کی بے عزتی بھی۔''

''ایش پال نے لینن کے حوالے سے یہ ثابت کرنے کی
کوشش کی، کہ مارکس واد لینن واد شفاف گلاس سے شفاف پانی
پینے کے نظریے کو ہی مرد کے رشتے کے معاملے میں صحیح مانتا ہے۔
رام ولاس شرما کا کہنا تھا کہ لینن نے ٹھیک الٹی بات کہی تھی۔ لینن
شفاف گلاس سے شفاف پانی پینے کی تھیوری کو سرمایہ داروں کی
ذہنی اپج مانتا تھا جسے وہ ضرورت کے تحت بروے کار لاتے ہیں۔
لینن کا کہنا تھا کہ مرد عورت کی محبت کو تبھی سچی محبت میں تبدیل کیا جا
سکتا ہے جب ذاتی ملکیت کا خاتمہ ہوگا۔ اور محنت کا معاوضہ مرد اور
عورت کے لئے برابر ہوگا۔ اصل سوال استحصال پر ٹکے اس نظام کو
ختم کرنے کا ہے۔ سماجی وجود کے متعلق باشعور ہونے کی بنا پر ہی
عورتیں انفرادی مادریت سے نکل کر سماجی مادریت میں پہنچ جاتی
ہیں۔ ان حالات میں ترقی پسندوں کا فرض بنتا تھا کہ وہ ایسے کردار
ابھارتے جو جنسی کشش کو سچی محبت میں تبدیل کر کے اس لڑائی
سے خود کو جوڑ لیتے جو محبت کی راہ میں آنے والی اڑچنوں کو ہٹانے
اور احساس جمال کو مجروح کرنے والی طاقتوں کے خلاف لڑی
جاتی ہے۔ لیکن انہوں نے ایسا کچھ نہیں کیا۔ ریکھا او ستھی کا کہنا
ہے کہ ایسا کرنے کے بجائے ''پرگتی شیل'' لیکھکوں میں سے کچھ
لوگوں نے اپنے پاتروں کے لئے ایک پریم کہانی سے دوسری پریم
کہانی پر جھپٹنے کا راستہ اپنایا''[1]

یہ بات کچھ غلط بھی نہیں۔ کرشن چندر کے افسانوں اور ناولوں کا جائزہ لیں تو صاف نظر آتا ہے کہ انھوں نے اپنی پریم کہانیوں کے لئے ایسے کرداروں کا جال بُنا ہے کہ جو مریضانہ رومانیت کے اسیر ہیں۔ یہ طبقاتی کشمکش میں مبتلا رہتے ہیں اور محبت میں ناکام ہیں۔ ان کی عورتیں کہیں جنسی استحصال کا شکار ہیں (ایک عورت ہزار دیوانے) اور کہیں خود فریبی اور خود ترحمی میں مبتلا۔ (اک خوشبو اڑی اڑی سی) منٹو نے مرد اور عورتوں کے جنسی تعلقات اور ان کی نفسیاتی پیچیدگیوں کو اپنا موضوع بنایا۔ جسم فروش عورتوں کی زندگی کو اس نے بڑی کامیابی کے ساتھ اپنے افسانوں میں سمویا۔ منٹو کی عورتیں بے باک اور آزاد ہونے کے ساتھ ساتھ مجبور اور پابند ہیں۔ جنسی آزادی کہیں ان کی مجبوری

ہے اور کہیں ضرورت۔ سوگندھی، جانکی، موذیل، زینت، شاردہ، وغیرہ ایسے کردار ہیں جو وقت کی لہروں پر بہے جا رہے ہیں۔ منٹو انہیں باغی دکھانا چاہتا ہے لیکن نسائیت ان عورتوں پر غالب آ جاتی ہے۔ اور اکثر وہ وہی کرتی ہیں جو ان کے لیے طے کر دیا جاتا ہے۔ بیدی کے لئے عورت درو پدی ہے، سیتا ہے، ساوتری ہے، وہ مرد کے سارے دُکھ سمیٹ لیتی ہے۔ ایثار و محبت کی پتلی ہے اور وہ ایک ہندوستانی ناری ہے۔ جو مرد کے ساتھ قدم سے قدم ملا کر چلتی ہے لیکن پھر بھی کمزور ہے۔ اور ایک ایسا چاند ہے جسے کبھی نہ کبھی گرہن لگ سکتا ہے۔

آزادی کے فوراً بعد ترقی پسند قلمکاروں نے اردو فکشن کو ایسے کردار دیئے ہیں جو تقسیم سے پیدا شدہ مسائل اور فسادات کے نتیجے میں ہونے والی بربریت کے شکار ہیں۔ لوٹ مار، قتل و خون، اور زنا بالجبر جیسے سانحوں سے گزرنے والے نسوانی کرداروں کی ذہنی کیفیت کو جس طرح پیش کیا جانا چاہیے تھا وہ نہ ہو سکا لیکن واقعات کا تانا بانا ایسے بُنا گیا کہ جبر اور تشدد کے تعلق سے بیزاری پیدا ہو۔ نیز عالمگیر انسانیت پر یقین مستحکم تر ہو سکے۔ اور اس دور کے لکھنے والوں نے تقسیم کو ایک تاریخی واقعہ سمجھ کر بھلا دینے کی بجائے ایک تہذیبی سانحے کی شکل میں دیکھا۔ یہ سانحہ منٹو کی سکینہ کو انسان سے مشین بنا دیتا ہے۔

چھٹی دہائی کے لگ بھگ علامتی اور تجریدی انداز کے افسانے لکھے گئے۔ یہ تجریدیت ناولوں میں کم اور افسانوں میں زیادہ تھی۔ بلراج مینرا، سُریندر پرکاش، بلراج کومل، انور سجاد، کمار پاشی وغیرہ نے اچھے افسانے تخلیق کیے۔ اس عرصے میں کردار نگاری کے فن میں جو نمایاں تبدیلی آئی وہ یہ تھی کہ اب افسانہ محض واقعات کا ملغوبہ نہیں رہا تھا بلکہ مکالموں اور صورتِ حال کے ذریعہ کرداروں کے احساسات اور ذہنی کیفیات کو ابھارنے کی کوشش کر رہا تھا۔ جدید اردو افسانہ تقریباً واحد مُتکلم مونولوگ ہے۔ افسانہ نگار یا راوی اپنے تصورات اور احساسات کو بیان کرتا جاتا ہے۔ اس بیان میں فردِ واحد اتنی اہمیت اختیار کر جاتا ہے کہ ارد گرد کے ماحول کی تصویر کشی اور ان خارجی حالات کی عکاسی ہونے سے رہ جاتی ہے جو اس صورتِ حال کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ افسانہ نگار یا راوی کے گرد اگر چھوٹے بڑے کردار اکٹھا بھی کئے جاتے ہیں تو محض اس لیے کہ وہ راوی کی توثیق کر سکیں۔ عورتوں کے کردار نئے افسانے میں اس طرح آئے ہیں کہ وہ مرکزی کردار پر حاوی نہیں ہوتے۔ بلکہ کہانی کو آگے بڑھانے میں مدد کرتے ہیں۔ اب جب کہ افسانے میں کہانی پن homophobia کے اثر کو توڑا ہے۔ اور اس طرح عورت کے جنسی options بڑھ گئے ہیں۔ اب اسے عورت کی ضرورت صرف پدری سماج کو قائم و دائم رکھنے میں اس کی شریک کار ہونے

کی خاطر نہیں بلکہ جنسی تلذذ کے لئے بھی ہو سکتی ہے۔ آج کے سماج میں sexual harassment ایک جرم ہے۔ جن نوکری پیشہ عورتوں کو کام کی جگہوں پر ایسے واقعات پیش آتے ہیں وہ ٹریڈ یونین کی مدد سے پریشان کرنے والوں کو پریشان کر سکتی ہیں۔

عورت نے اپنے حقوق کے تحفظ کے لیے جو راہیں استوار کی تھیں ان پر ایک بار پھر کانٹے بچھائے جا رہے ہیں۔ امریکہ میں New Right نامی ایک گروپ نے عیسائی بنیاد پرستی کے اصولوں پر اپنا سیاسی ایجنڈا تیار کیا ہے۔ یہ گروپ ایک بار پھر پدری سماج کی طرف لوٹنے پر زور دے رہا ہے۔ گرچہ اس گروپ کی طاقت ابھی زیادہ بڑھ نہیں پائی ہے تاہم آنے والے برسوں میں وہ عورتوں کے حقوق سلب کرنے کی کوشش کرے گا۔ کچھ لوگ Post- Feminism کے نام پر سازش رچ رہے ہیں۔ Ann Ferguson نے اپنی کتاب Blood at the Root(1989) میں اس کی وجہ بتاتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ ''کوششیں عورتوں پر مردوں کی برتری دوبارہ لادنے کی خواہش کا نتیجہ ہے۔'' دُنیا کے مختلف حصّوں میں عورت کو مذہب کے نام پر ایک بار پھر قربان کرنے کا منصوبہ بنایا جا رہا ہے۔ ہندوستان میں دوبارہ ستی کی رسم کو جاری کرنے کی کوشش اسی طرح کے ایک سلسلے کی کڑی ہے۔

آج کی نئی عورت اس سماج کا ایک حصّہ ہے۔ اس کی ضرورت اور اہمیت کو ایک بار پھر محسوس کیا جا رہا ہے۔ کردار متحرک علامت بن جاتے ہیں۔ نئے افسانے میں کردار رسمی انداز کے نہیں ہوتے۔ جدید نفسیاتی ناول اور افسانے میں انسانی شخصیت کو توڑ پھوڑ کر نئے سرے سے جوڑنے کی سعی ملتی ہے Vida E. Markovie کا کہنا ہے کہ:

> **"The old conception of human personality and of a universal and objective moral truth being over thrown,the artist himself has become the only source of truthful understanding"**

آج کے فکشن میں عورت کا تصور بھی توڑ پھوڑ کے عمل سے گزر رہا ہے۔ یہاں چوں کہ مرد ادیبوں کے فکشن میں عورت کے تصورّ و کردار سے بحث ہے۔ لہٰذا یہ کہنے میں باک نہیں کہ عورت کا کردار اس واحد متکلم/ افسانہ نگار/ راوی کا محتاج ہے۔ جو اپنے تجربات اور احساسات کے بیان کو

زیادہ اہم سمجھتا ہے۔ ان حالات میں عورت کا کردار یا تو سرے سے ہوتا ہی نہیں یا ہوتا بھی ہے تو بہت ضمنی۔ ایسا شاید اس لیے ہے کہ پدری سماج عورت کے بدلتے ہوئے روپ کو آسانی سے ماننے کو تیار نہیں۔ نئے زمانے کی عورت رشتوں کے بغیر بھی جی سکتی ہے۔ اب عورت کی کامیاب زندگی کا مطلب ایک عدد شوہر نہیں۔ مغرب میں شادی سے پہلے جنسی تعلقات قائم کرنے کی پوری آزادی ہے۔ ہندوستان میں یہ بات معیوب مانی جاسکتی ہے۔ لیکن عجیب نہیں گے **Gay** اور لیسبین **(Lesbian)** آزادی نے مرد ادیبوں کے فکشن میں یہ کہاں، کتنا نظر آئے گی۔ یہ آنے والا وقت ہی بتا سکتا ہے۔ **A Rhetoric of Literary Character** میں **Mary Doyle Springer** کا کہنا ہے کہ:

> **"There are at least three major questions involved in developing a rhetoric of character. First what is a literary character__ how may it be defined, secondly how does character function organically in the rhetoric of the coherent of which it is one part, and third what are the rhetorical devices by which the author makes a character and able to fullfil its function in the rhetoric of the whole."(page _12)**

نذیر احمد کی اصغری سے صلاح الدین پرویز کی نمرتا تک بہت کچھ بدل گیا ہے۔ بقول بلراج کومل ''شاعری اور فکشن کی حد بندیاں ٹوٹی ہیں۔'' ان تبدیلیوں کے درمیان عورت کا کردار بھی اک نئی **definition** چاہتا ہے۔

حواشی

۱۔ پرگتی واد اور سائنٹر ساہتیہ ص ۲۷۸

۲۔ Page 4, The Changing Face

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

مرداساس معاشرے میں خواتین ادیباؤں کے مسائل

''ہر بہادر عورت کے پیچھے
کھڑا ہوتا ہے
پورا سماج
یہ کہنے کے لیے کہ
وہ غلط ہے''

مرداساس معاشرے میں خواتین ادیباؤں کے لیے کہیں بھی کوئی صاف کھلی سڑک نہیں۔۔۔خاردار راستہ۔۔۔جہاں جگہ جگہ پر speed breaker بنے ہیں۔۔۔۔۔بار بار ٹھہریے۔۔۔آگے نہ بڑھیے۔۔۔۔۔آگے خطرہ ہے۔۔۔۔۔سرخ سگنل ڈاؤن ہے۔۔۔۔

ہری اور لال بتیوں کے بیچ جلتی بجھتی خواتین ادیبائیں۔۔۔۔

ہر روز ایک شاعرہ ایک ادیبہ کی موت ہوتی ہے۔۔۔۔

ان کا ادب ان کی شاعری اس طرح مختلف طریقوں سے چھین لی جاتی ہے۔ان کے ذہن کو کند کر دیا جاتا ہے۔۔۔۔۔

لیکن کوئی چیخ۔۔۔کوئی آواز نہیں ابھرتی۔۔۔ایک خاموش موت اس بے کسی کی موت پر کوئی ماتم کرنے والا بھی نہیں۔۔۔۔بس ایک لمبی خاموشی اور تالا لگی زبان و قلم۔۔۔

آج بھی بیباک موضاعات پر قلم اٹھانا شجرِ ممنوعہ ہے۔مشرقی ماحول میں اچھی خواتین کا برا بولنا اور برا لکھنا ہمیشہ منع رہا ہے۔سماجی رویہ خواتین پر حاوی رہتا ہے یا کر دیا جاتا ہے۔

aesthetics of silence کی ضرورت کا شکار ہوئی ہیں خواتین ادیبائیں۔۔۔

کیوں کہ مرداساس معاشرے میں بولتی تو صرف دوئم یا سوئم درجے کی عورتیں ہیں۔ بولتی اور کچھ کہتی تو صرف نوکرانیاں اور وش کنیائیں (विष कन्याऐं) ہیں۔ خراب عورتیں یا خراب ادیبائیں ہیں۔

good girl syndrome سے دبی خواتین ادیبائیں معاشرے کی دکھتی رگ پر انگلی نہیں رکھتیں۔ ان کا قلم اچھی اچھی باتیں لکھتا ہے۔۔۔۔ لیکن سچ نہیں۔۔۔۔ سچ پر پردہ ہے۔ ۔۔۔

مذہب، سیاست، sex پر لکھنا بھی گناہ تھا۔ آج بھی ہے۔۔۔۔

اور اگر کسی خاتون ادیبہ نے جرأت کر کے قلم اٹھا بھی لیا۔۔۔۔ تو پھر۔۔۔؟

ان کی معنویت تو بڑھ جاتی ہے لیکن مرداساس معاشرہ اڑچنوں کے انبار کھڑے کر دیتا ہے۔۔ جیسا کہ عصمت چغتائی، واجدہ تبسم، امرتا پریتم، مشہور ایرانی شاعرہ قرۃ العین طاہرہ اور پاکستانی شاعرہ سارا شگفتہ وغیرہ کے ساتھ ہوا۔

انہوں نے لکشمن ریکھا تو پار کر لی لیکن سیتا کی طرح ہر بار اگنی پریکشا (अग्नि परिक्षा) سے گزرنا پڑا۔

یوں بھی خواتین ادیباؤں کو اپنے جنڈر (gendar) کی وجہ سے ہر وقت سینسر شپ کا شکار تو ہونا ہی پڑتا ہے۔ اب چاہے وہ کھلے بازار کی سینسر شپ ہو یا اندرونی سینسر شپ۔۔۔۔ خواتین ادیباؤں کی تو ہر سانس سینسر و edit ہوتی رہتی ہے۔۔۔۔ سب سے کارگر طریقہ مرد اساس معاشرے کے پاس یہ ہے کہ وہ ان کی تخلیق کو ignore کرتا ہے ان کو خانوں میں بانٹتا ہے۔ تا کہ وہ گمنامی کے اندھیروں میں ڈوب جائیں۔ ان کو freedom of expression نہیں ہے۔ تخلیقی آزادی میسر ہی نہیں ہے۔ خواتین ادیباؤں کے سر ابھرنے سے پہلے ہی اکثر بے سرے ہو جاتے ہیں۔ exposure اور سیر و تفریح تو دور کی بات ہے اپنے ہی گھر میں ایک کونا۔۔۔ رونے۔۔۔ سونے۔۔۔ یا پڑھنے لکھنے کے لئے بھی مشکل رہتا ہے۔۔۔ گھر کی ذمہ داریاں، شوہر، بچے، رشتہ دار، دوست و دفتر کے بعد نمبر آتا ہے ادب کا۔۔۔

اخبار پڑھنے کا موقع نہیں۔۔۔ دنیا کے بارے میں بھی کوئی جانکاری نہیں۔۔۔ تب بھلا اچھے ادب کی تخلیق کیسے ہو سکتی ہے؟

ظاہر ہے اچھے ادب کے لئے مشاہدہ اور exposure ضروری ہے۔ حوصلہ افزائی سے بھی محروم ہیں اچھی خواتین ادیبائیں۔ اسی وجہ سے خواتین ادیباؤں کے ادب کی quality کم

ہو جاتی ہے۔

محفلوں اور مشاعروں میں غلط نظروں، غیر شائستہ مذاق کا نشانہ بننا پڑتا ہے، نتیجہ یہ کہ ان مسائل اور رویّوں کا اثر یہ ہوتا ہے کہ قابل فنکار کی **growth** ہی نہیں ہو پاتی۔

یہی وجہ ہے کہ اردو میں اچھی شاعرہ پیدا تو بہت ہوئیں لیکن ترقی نہیں کر پائیں۔ منڈیر پر اُگے پودھوں کی طرح۔۔۔ ساتھ ہی اگر کوئی ابھرتی ہوئی شاعرہ یا ادیبہ فلاں رسالہ میں شائع ہوئی تو یقیناً ایڈیٹر۔۔۔ یا پیارا ایڈیٹر مہربان ہے کوئی بات ضرور ہے دال میں کالا؟ یا دال ہی کالی ہے۔

نئی لکھنے والیوں کو اکثر سینیئر خواتین ادیباؤں کے حسد کا شکار بھی ہونا پڑتا ہے اور پودھے پنپنے سے پہلے ہی مرجھا جاتے ہیں۔۔۔

ساہتیہ اکاڈمی کا ممبر بننے کی بات جب چلتی ہے تو خواتین ادیباؤں کے نام مرد اساس معاشرے کے ذہن سے ہی اتر جاتے ہیں۔

سبھی خواتین ادیباؤں کو ایک محدود دائرے میں قید کر کے اسے خواتین ادب کا نام دینا بھی کیا جائز ہے؟

یوں بھی ادب تو صرف ادب ہوتا ہے۔ اس میں زن و مرد کی تفریق کیوں؟ یہ تعصب کیوں؟ اس کو خانوں میں بانٹ کر خواتین ادب کو حاشیہ پر کیوں رکھا جائے؟ خواتین ادب نچی دوئم درجے کا ادب؟ اس کو سنجیدگی سے کیوں نہیں پڑھا جاتا؟

ہاں یہ بات الگ ہے کہ نسائی حیثیت کی اپنی ایک انفرادیت بھی ہوتی ہے۔ ایک مخصوص قسم کا سوز و گداز۔۔۔ وہ نعمت ہے جو مرد ادیبوں کے پاس نہیں ہے۔

مرد اساس معاشرہ چاہتا ہے کہ جتنا وہ چاہیں اتنا ہی خواتین ادیبائیں بولیں، لکھیں، سوچیں اور سمجھیں۔۔۔۔ اس سے زیادہ قطعی نہیں۔۔۔۔

ہر سطح پر شعوری یا لاشعوری طور پر خواتین ادیباؤں کو کریش (**crush**) کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اور اگر غلطی سے خواتین ادیباؤں پر بابِ علوم کھل گیا تو؟ تب تو غضب ہے ہی۔ مرد ادیبوں کی انا کا کیا ہوگا؟ شاید سارا مسئلہ انا کا ہی ہے۔ اس چوہا دوڑ میں مجھ سے آگے کوئی کیسے؟ وہ بھی خواتین ادیبائیں۔ نہیں بھئی نہیں۔ یہ نہیں ہو سکتا۔ حالانکہ حالات اب بدلے ہیں۔ اب کم از کم خواتین ادیباؤں کو مردوں کے نام سے تو اپنا کلام شائع نہیں کروانا پڑتا۔

آج ہم اس اہم مقام پر جمے ہوئے ہیں، ایک آواز اٹھانے۔۔۔۔لبیک کرنے۔۔۔۔
لیکن؟۔۔۔۔۔اب بھی 365 دانتوں والا مرداساس معاشرے کا بھوت مسلسل خواتین ادیباؤں کا پیچھا کررہا ہے۔۔۔۔اس کو بھگانے کے لئے ارکانِ حج کی طرح شیطان کو کنکریاں مارنا بے حد ضروری ہے۔ہمیں بھی معاشرے کے اس شیطان پر'لاحول' بھیجنا ہے تبھی شاید عرفان مل سکے۔

☆☆☆☆☆

مرد اساس معاشرے میں خواتین ادیبوں کے مسائل

ادب سماج کا آئینہ ہوتا ہے، مرد اساس معاشرے میں خواتین ادیبوں کے کیا کیا مسائل ہوسکتے ہیں اس کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں اپنے معاشرے میں بھی عورت کے **social status** پر نظر ڈالنی ہوگی۔

جس سماج میں مادہ نطفے کو کوکھ میں ہی پھلنے پھولنے نہیں دیا جاتا اس سماج میں یہی نطفہ نسائی شکل لے لے ایک **grown up female voice** نسائی آواز **unwanted** کا پگھلا ہوا شیشہ بن جائے تو کون برداشت کرے گا۔ راستہ کون دے گا آسانی سے؟ گھر سے سماج تک سماج سے ادب تک راستہ ہے ہی نہیں بنانا پڑتا ہے۔ آج ہم جس سماج میں زندہ ہیں وہاں پیدا ہوتے ہی سمجھ جاتے ہیں یا سمجھائے جاتے ہیں کہ اس سماج میں ہماری حیثیت چودہ سو سال پہلے بیٹی کے پیدا ہوتے ہی زندہ درگور کرنے والے بدو عرب سماج سے بھی گئی گزری ہے کیوں کہ تب سائنس کی عدم موجودگی کم از کم ہمیں کوکھ میں تو رہ لینے دیتی تھی، آج مادہ نطفے کا صنفی **Identification** ہوتے ہی جس بے رحمی سے مہذب دنیا کے ترقی یافتہ قاتل سائنس کا سہارا لے भ्रुण हत्या یا نسائی نطفے کا سفاکانہ قتل کرتے ہیں اس کے بعد اس بیمار سماج میں اپنا **status** سوچنے کے لئے ہمارے پاس رہ کیا جاتا ہے، صورتِ حال کی ابتری کی اس سے بڑی اور کوئی انتہا ہے کیا؟ زندگی پر اپنے ہونے کا جواز اور زمانے کے پیمانوں پر پورا اترنا۔ اس سے زیادہ کیا معیار دے پایا ہمیں سماج؟ نجات کے دو نئے دروازے کھلتے ہیں تو دو کروڑ بند ہو جاتے ہیں۔ آج سینکڑوں تنظیمیں اور تحریکیں خواتین کے حقوق کے لئے فعال ہیں اور آج سے نہیں ۱۸۵۰ء میں یعنی ڈیڑھ سو سال پہلے سے خواتین کے لئے فیمنزم کی فعال تحریک کا آغاز ہوا، پھر بہت جلد اس سورج کی تیز کرنوں نے مشرق کو بھی اپنی لپیٹ میں لے لیا۔

خواتین کے مسائل اور ان کے حقوق پر مبنی یہ ڈیڑھ سو برس کی لڑائی اردو میں مردوں کے

قلم سے ہی شروع ہوئی، نذیر احمد، سرسید، حالی، سیماب اور مرزا رسوا ہی تھے جو اس لڑائی میں اپنی ذمہ داری کو سمجھنے میں پوری طرح سنجیدہ اور ایماندار تھے۔ پہلے تعلیم نسواں پھر مساوی حقوق پھر ظاہر ہے کہ معاشی خود مختاری اور پھر آخر کار بدلتے بدلتے اس لڑائی نے اپنے بہت سارے مثبت رنگ کھو دیے اور یہ تحریک ایسے ہاتھوں میں چلی گئی کہ عوام کے بنیادی مسائل سے ناطہ ہی ٹوٹ گیا۔ یہ شاید ہمارے کھوکھلے نظام کا المیہ ہے کہ ہم جو بھی درخت مظلوم کے سائے کے لئے لگاتے ہیں بالآخر وہ بھی کسی نہ کسی صورت میں ظالم ہی کے لئے سائے کی فراہمی کا جواز بن جاتا ہے، اور یہ جب ہوتا ہے جب ہم جڑوں کو اپنی لپیٹ میں لئے ہوئے سسٹم کو بدلنے کے بجائے پھول پھل شاخوں کی تبدیلی کی تحریک چلاتے ہیں، ہماری آزادی کا بھی یہی حشر ہوا! اسی بات کو شمیم نکہت صاحبہ نے بھی دوسرے لفظوں میں دہرایا ہے کہ "ہماری بیداری .A.C ڈرائینگ روم سے طلوع ہوئی بیداری ہے۔" دیویندر اسر صاحب نے بھی پتھر توڑتی عورت کے سچ کا جائزہ لیا ہے۔ ریاض صدیقی اپنے مضمون "فیمنسٹ تحریک ایسی بلندی ایسی پستی" میں لکھتے ہیں:

> "پچاس کی دہائی میں عالمی فیمنسٹ تحریک کی اکائی ٹوٹ گئی تھی اور اس ٹوٹ پھوٹ کے بطن سے بہت متضاد اور مختلف نقطہ ہائے نظر نے جنم لیا تھا اس کثرتیت کے رجحان کا نتیجہ یہ ہوا کہ محنت کش اور متوسط طبقے کی خواتین پس منظر میں چلی گئیں اور تحریک پر شہری اشرافیہ کی گرفت مضبوط ہوگئی۔ سرمایہ دارانہ نظام کے طریقہ کار میں ریاکاری اور مکاری دراصل وہ کیل ہوتی ہے جس پر لٹو ناچتا ہے اس لئے وہ کنفیوژن کو بڑھاوا دینے اور اختلاف کو ہوا دے کر کثرتیت پیدا کرنے پر ماہرانہ عبور رکھتی ہے۔ فکر و نظر کی اکائیت کو توڑنا اس میں شاخیں اور شاخچے پیدا کرنا ان کے تانے بانے میں عوام و متوسط طبقے کی اکثریت کے کردار کو غیر مؤثر بنانا ہی اس کے مفادات کے تحفظ کی ضمانت ہوتی ہے اس نظام نے کل آبادی میں آدھی سے زیادہ عورتوں کو جنھوں نے اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائی تھی تمام انقلابی اور مزاحمتی قوتوں سے کاٹ کر الگ کر دیا تھا"

یہ ہوا سب سے زیادہ عورتوں کی نجات سوچنے والی تحریک، عورتوں کے حق میں چلنے والی

سب سے زیادہ موافق ہوا کا انجام، اب اس کے سائڈ افکٹ ہی بچے ہیں کنفیوزڈ آزادی کے نام پر! اردو ادب میں اس کی کیا گونج سنائی دی اس کے لئے ایک الگ مضمون درکار ہے۔ فی الحال مختصراً یہ سمجھ لینا بہت ضروری ہے کہ سماج میں اک عام عورت کا جو status ہے وہی ادب میں بھی خواتین پر پوری طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ ادب اپنے کلچر، اپنے سسٹم، اپنے سماج کا عکاس ہوتا ہے عموماً جیسا نسائی mental status سماج میں جائز یا روا رکھا گیا اتنے ہی status کی گونج آپ کو عموماً خواتین کے اردو ادب میں رویوں اور رفتار میں ملے گی۔ exceptions کو چھوڑ کر کیوں کہ وہ تو بہر طور کسی نہ کسی طرح آدھی زندہ زمین میں گڑی آدھی باہر اپنے تخلیقی تیور اور اظہار کے باغی سرمائے کی وجہ سے نکلی ہوئی ہیں۔ سماج ہو یا ادب جب جب عورت اپنے دستخط پر وجود کے اقرار پر مصر ہوتی ہے عموماً مرد اساس معاشرے کے ٹھیکیداروں کو یہ سب سننے برداشت کرنے کی تربیت اور عادت ورثے میں نہیں ملی ہوتی ہے، ایسی تمام جنگوں کے رخ اس طرح موڑ دیے جاتے ہیں جیسے کہ جدید تر تہذیب کے شاطر مشاقوں نے کیا ہے۔ وہ 24 گھنٹے فیشن چینل پر ہو یا مشاعرے کے اسٹیج پر اردو کی نسائی نمائندگی کے نام پر، عورت کے اس کیٹ واک سے لے کر مرد اساس تہذیب کے اس rat walk کی اندرونی روئداد بے حد کریہہ اور گھناؤنی ہے۔ ایک طرف شارٹ کٹ کا چارہ لگائے ادبی مچھیرے دوسری طرف سماج اور مرد اساس تنقید و ادب سے ایک چومکھی لڑائی اور تھکا دینے والے سفر سے گریز کرنے والی سادہ لوح عورت کیا ہے؟ پھر ایک اچھے مضمون ایک اچھی غزل اک اچھے چانس کی قیمت ایک نسائی self ایک نسائی جسم ایک نسائی پندار سے بھی ہو جاتا ہے بلکہ ہوتا ہے۔ ایسی پالتو عورت بھی ہمارے مرد اساس معاشرے نے ہی اپنی دوکان چلانے کے لیے بنائی ہے آگے ہم اس پر بھی بات کریں گے۔

بیچنے والوں، خریدنے والوں نے مل کر ادب کو اتنا polluted کر دیا ہے کہ ایسے ماحول میں جب سچی تخلیق کارائیں ادب کے میدان میں اترتی ہیں تو بہت دن پچھلے تجربوں سے مشکوک اکثریت اس بات کا یقین ہی نہیں کر پاتی اور جب اس نسائی آواز کی سن گن خریدار پا لیتے ہیں تو اس آواز کے منصور کے پردے میں کون سا خدا بول رہا ہے اس تگ و دو میں ضائع ہونا شروع ہو جاتے ہیں۔

اس کی کمزوریوں اس کی ذاتیات کی نبض پر زیادہ ہاتھ ہوتا ہے وہ کس شارٹ کٹ آفر پر گر سکتی ہے بک سکتی ہے، اس کو اپنے تخلیقی فنی امتیازات کے سوا ہر ''شارٹ کٹ'' کے اعلیٰ سے اعلیٰ گلیمرس نخلیے سنگھائے جاتے ہیں۔ ایسے معاشرے میں کیا ہم کسی کنفیوزڈ فیمنزم کا کسی بھی کنفیوزڈ

آزادی کا غازہ لگا کر مسائل سے آزاد ہو سکتے ہیں؟ کیا ہمارے اوپر جو الزام ہے جس سناٹے کا ذکر بار بار عینی آپا نے کیا نارنگ صاحب اور جیلانی بانو نے کیا۔ ابھی بھی کیوں سرسری ادب کی تخلیق میں ہمیشہ کی طرح آج کی عورت بھی سرگرم ہے جب کہ مسائل تو پہلے سے زیادہ ہیں مگر آواز پہلی سی بھی نہیں آخر کیوں؟ جب کہ خواتین پہلے ہی ادب کو بہت آگے پہنچا چکی ہیں۔ آپ سب بتائیں کہ عالمی ادب کیسے تخلیق ہوتا ہے؟ عالمی ادب کے لئے عالمی وژن چاہیے عالمی کلچر اور عالمی بیداری چاہیے، عالمی حسیت اور عالمی ادراک چاہیے جب کہ ہماری عام اردو کی عورت کو تو یہ بتایا گیا کہ ہمارا عالم مرد ہیں ہمارا عالم گھر ہے بچے ہیں اور سوچنے کی ہمیں نہ فرصت ہے اور نہ تربیت۔

بڑے ادب کی تخلیق میں ہی تو مسئلہ ہے ورنہ لکھنے والیوں کی ایک لمبی قطار آج بھی موجود ہے افسانہ، شاعری، تنقید کہیں بھی دیکھیے مگر آپ ہم جس آفاقی **vision** کی ڈیمانڈ کر رہے ہیں کیا بڑے ادب کی تخلیق کے لئے جو بڑا وژن بڑی ذہنی تیاری اور ذہنی تربیت بڑا مطالعہ چاہیے وہ عموماً ہماری عام اردو کی عورت کے پاس ہوتا ہے؟ ادب کی تخلیق سے پہلے جو ضروری **mental** **process** ہے جو ذہنی ارتقاء ہے جو ضروری ہوم ورک ہے اردو کی عورت پر وہ دروازے بند ہیں سوال یہ ہے کہ **unwanted** ڈیمانڈز سے بھرے **unwanted** مرد اس اس معاشرے میں طرح طرح کے اندھا کر دینے والے خیرہ کن گلیمر سے نبٹنے والے مدافعانہ تیور ہماری مشرق کی عورت کے تربیتی نظام میں شامل ہیں؟ کیا ہماری عورت میں وہ توانائی پنپنے دی گئی ہے یا سپردگی اور صلح جوئی کو اس کا اکلوتا اور واحد حسن قرار دے کر وٹامن اس کثرت سے عورت کو دیا گیا کہ کثرتِ وٹامن ہی مسائل کے کینسر کا سبب بن گیا۔

ہم بچپن ہی سے جس عورت میں سپردگی اور صلح جوئی کو چھوڑ کر بقیہ ہر تیور کی شہ رگ کاٹ دیتے ہیں اور اسی میں اس کی بھلائی اور سماج میں گزارے کی صورت اسے بتاتے ہیں اور گزارے والی عورت مری ہوئی عورت ہوتی ہے مری عورتوں کا کوئی ادب نہیں ہوتا ہاں ان کی قبروں پر کھڑے ہو کر بہت سارے ادیب مردوں کا قد ضرور اونچا ہو سکتا ہے، ان مری ہوئی عورتوں کو بڑے ادب، عالمی ادب کے چیلنجنگ محاذوں پر آخر ہم کس منہ سے بھیج سکتے ہیں اور بھیجیں تو رزلٹ کیا رہے گا؟ یہی مری ہوئی عورت جب **handicap** بنیگھر سے باہر نئی نئی ملی آزادی کو اپنے مسائل کا حل مان کر گھر سے باہر نکلتی ہے ادب، آرٹ، شاعری کوئی محاذ ہو مشرق کی کچی پکی ادھ کچری سوچ کی پالی گئی طرح کی افیموں کی عادی بنائی گئی عورت ذہن کی کل بند کھڑکیوں سمیت ایک گندے در کی طرح ہوتی ہے۔ ایسی عورت کے لئے طالبان کے زنداں زیادہ اچھی پناہ ہیں، ادب میں اس کا کیا کام۔

آئی بھی تو آپ ہی تحقیر بن کے۔ مگر اس کو آپ زبردستی محض عورت کی نمائندگی ثابت کرنے، خود کو بے داغ ظاہر کرنے کے لئے کسی محاذ پر بھیج بھی دیں تو رزلٹ کیا رہے گا؟ اور جو رزلٹ رہے گا مرد اساس معاشرہ پوری طرح ذمہ دار ہے اس کا۔ جس اینچی عورت کو تربیت کی آڑ میں آپ افیم دیتے رہے اسے مغرب کے پرکشش نعروں کی دوکان دکھلا کر بتلایا اب تم آزاد ہو؟ اور وہ نکل گئی مغرب کی مرعوب کن تحریکات کے غنچہ میں آ کر خود کو آزاد سمجھ کر جب کہ اس کے دکھ اس کے چیلنج مغرب کی عورت سے کہیں زیادہ تھے کہیں زیادہ ہیں۔

مغرب کی وہ عورت جس کے پاس اپنے کلچر کی تعمیر کا خاص رول ہوتا ہے اور نہ مزید دوسرے **tension**۔ مغرب کی اس عورت کے پاس تو ہوتا ہے تنومند ذہن، فری سیکس سے **nourished** آسودہ جسم۔ غیر معمولی اعتماد، اعلیٰ تعلیم اور سب سے بڑھ کر یہاں سے کروڑوں گنا زیادہ کمپرومائز نگ سماج، فراخ دل کنزیومرازم اور میٹریلزم میں گلے گلے ڈوبا مرد جو اگر ہماری تہذیب میں رائج ہو جائے تو اسے دلال کہتے ہیں۔ ان کا الگ جغرافیہ الگ مخصوص تاریخ الگ مخصوص تہذیب ان کے ساتھ ہوتی ہے۔ وہاں ہر چیز **take it easy** کے مقولے پر ٹکی ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں کی عورت مسائل سے آزادی کے نام پر اس میں سے ایک کارڈ بھی رکھ سکتی ہے کیا؟ رکھے تو راس آئے گا؟ مشرق کو مغرب میں کوئی بدل سکتا ہے؟ تربیت کا مارا اینچی، اونگھتا ذہن، لہو میں بہہ رہی صدیوں پرانی عورت، سانسوں میں دوڑتا شوقِ آزادی، اتنے تضادات کا سفر ہے مشرق کی عورت کا سفر! جو مغرب کی عورت کے سفر سے کہیں زیادہ چیلینجنگ اور پُر خطر ہے! یہ سفر خواہ ادب میں بھی شروع ہو یا کسی دوسرے شعبے میں مرد اساس معاشرے سے اپنے لئے لڑنے اور جگہ بنانے میں؟ گئی گزری ڈری اور ڈرائی گئی عورت جلد ہی تھک کر صلح جوئی کے راستہ ہی کو فلاح کا راستہ مان کر سپر ڈال دیتی ہے۔

اپنے کنفیوزڈ آزادی کے اس سفر میں مرد اساس معاشرے سے مدافعانہ تیور اختیار کرنا اس کے بس کی بات نہیں ہوتی، ہو بھی جائے تو اس کا حال اور برا ہوتا ہے۔ وہ کسی مشن پر نکلے، کسی استحصال سے لڑنے کے لئے نکلے ادب آرٹ کی کتنی انتہائیں لئے ہوئے ہو اس کا نکلنا محض ایک عورت کا نکلنا اس کا سفر محض اک عورت کا سفر رہ جاتا ہے کیوں نہ ہو ریاکاری کی حد تک دوسری طرف کے ہندوستان کے کسے بندھے اقداری سسٹم کے تحت پروردہ **sex starving male** **majority** کے روپ میں نفسیاتی مریضوں کی اک بڑی بھیڑ جو ٹمپو، بسوں، راشن کی لائنوں سے لے کر ادب کے راشن کی لائن تک، مشاعرے کے اسٹیج سے لے کر بازاروں، میلوں، ٹھیلوں، بھیڑ

بھاڑ، تفریح گاہوں، درسگاہوں تک چھوٹی موٹی لٹیاچوری سے ہی خوش ہونے والی بھیڑ بھی تو ہے جو بار بار یاد دلاتی ہے کہ آپ صرف عورت ہیں آپ صرف عورت ہیں۔ جائزہ لیں تو ہمارے ہی قناعت پسند مشرقی مرد تھوڑی یا تھوڑا سا نشہ شکار کر کے خوش ہونیوالے بھاگتے بھوت کی لنگوٹی ہی پر اکتفا کر لینے والے سب سے زیادہ تعداد میں نکلیں گے، ایسے بھوکے بنگالی ریاکار سماج میں ہم اس سادہ لوح عورت کے کس لبرل فیمنزم کی نمائندگی کا پیڑ لگا سکتے ہیں اور اس میں اگے گا کیا؟ کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے وہ آزادی جو عورت کے مسائل کا واحد علاج تھی feminism کی purity کو بھٹکا کر اسے بھی مرد کے ذریعے لگایا ہوا بھوگ کا ایک پیڑ بنا دیا گیا جس کی شاخ شاخ پر عام سادہ لوح عورت کے استحصال کے پھل پھول گندھے ہوئے تھے۔

ورنہ کون ہے جس نے عورت کو اتنا body oriented بنایا اور اول سے آخر تک صرف ایک body ہی رہنے پر عورت کے اصرار کے پیچھے بھوگیوں اور ولاسیوں کا کون سا مشن کام کر رہا تھا، آخر کار مشرق میں بھی یہ ایک مخصوص طبقے کا مخصوص faminism ہی تو تھا جو مردوں کی پشت پناہی میں پھلا پھولا۔ اردو کی عام عورت خواہ ادب کی مسافر ہو یا سوشل ورکر یا آرٹ کے کسی شعبے سے تعلق رکھنے والی ہو کیا اس کی ذہنی تربیت اس کا mental status اتنا refined اور strong ہو سکا کہ اس میں مرد اساس معاشرے سے ملنے والے ممکنہ آگھات پینتروں، کھانچوں اور زندانوں سے نبٹنے، باہر آنے اور resist کرنے کی تاب وصلاحیت ہو؟ کیا ہمارے Institutions ہمارے تربیتی ادارے، ہمارے گھر سے سماج تک پھیلا مرد اساس معاشرہ اسے اپنے اپنے سبق اپنے پاٹھ پڑھانے کے بجائے یہ کبھی جاننے دے گا؟ مسائل کے حل کی تلاش میں بھٹک کر ہم ٹیکس فری سیکس فری تہذیب کے اندھے سرتھن میں شامل تقلیچی ہو چکے ہیں۔ مشرق اور مغرب کی تہذیبی جڑوں کے فرق و امتیاز کو بھول کر مسائل کا حل ڈھونڈ رہے ہیں۔ بھول گئے ہیں کہ جہاں سے وہ nourish ہوتے ہیں وہاں سے ہم rubbish ہوتے ہیں، یہی ہمارے سسٹم کے مشرق و مغرب ہیں۔ مسائل سے آزادی کے نام پر انہیں کوئی نہیں بدل سکتا۔ یہ تحریکات تہذیب، سماجی افرادی بقا کی ضامن ہوتی ہیں مگر مسائل کا علاج لے کر آئی نسائی آزادی نے بھی تہذیب کے دانت کھٹے کر دیے ہیں۔ اس کے وبائی نعروں، موسمی تحریکات ورجحانات کو جیوں کا تیوں ہضم کر لینے کے چکر میں ہم بدہضمی کی شکار تہذیب کو جنم دے چکے ہیں جسے ابدی ہیضہ ہو چکا ہے اور اس ہیضہ کو مردوں کی سرپرستی میں فروغ اس لئے مل رہا ہے کیوں کہ اس ہیضہ کا ڈاکٹر بھی وہ خود ہی بنا بیٹھا ہے۔

صحافی خوشونت سنگھ کا کہنا ہے کہ 'عورت کا اصل ہتھیار اس کی مسکراہٹ ہے اس کے سوا اسے کسی ہتھیار کی ضرورت نہیں۔ دل چاہے نہ چاہے تو بھی کچھ حاصل کرنے' کچھ جیتنے کچھ پانے کے لئے مسکرانا یا اس کی ترغیب دینا ایک **refined** قسم کی مغربی پیشہ وری ہے جس پر عمل درآمد ہماری تن آسان مشرقی تہذیب، تن آسان ادب، تن آسان سماج میں شروع ہو چکی ہے۔ جنیوئن، سنجیدہ اور اس صورتِ حال سے خوف زدہ بھی اور ہم سب اس پیشہ ور تہذیب میں جی رہے ہیں۔

حیرت کی بات یہ ہے کہ انھیں کی ترغیبات کی سدھائی پالتو نسائی پیشہ وری جب کسی اور ایسے ہی سماج سدھارک کی پالتو ہو جاتی ہے اب ظاہر کہ پالتو پن کو فروغ دیں گے تو یہ تو ہو گا ہی۔ تو یہی مرد صحافی مدیر، ادیب و شاعر مل کر تریا چرتر کو خوار کرتے ہیں اتنا کوستے ہیں کہ جینے کے لائق ہی نہیں چھوڑتے۔ اس تن آسان پیشہ ور تہذیب ہی کے ہاتھوں سارا شگفتہ جیسی شاعرہ کو ٹرین کی پٹریوں میں کٹ کر مر جانے والی موت کا تحفہ ملتا ہے اور موت کے ذمہ داروں، بھاگی داروں کے حصے میں تعزیتی جلسوں میں آنسو بہانے اور پھر نئی سارا شگفتہ تیار کرنے کا اہم مشن! حشر پروین شاکر کا بھی شاید یہی ہوتا مگر احمد ندیم قاسمی جیسا گاڈ فادر انھیں نصیب ہو گیا۔ لہٰذا ضروری ہو گیا کہ لکھنے سے پہلے خواتین عزت اور جان بچانے والے گاڈ فادر تلاش کریں۔

اسقاط کا بڑھتا گراف، جنسی جرائم کی انتہا **child abusing** نطفے کا قتل، ریپ کی گرم بازاری، یہ سب کڑیاں ہیں ہمارے استحصال کی جو جڑی ہیں ایک دوسرے سے۔ اور ہماری اس بار بار موت میں لگاتار استحصال کے اس پورے اپی سوڈ میں نئی عورت کے احتجاج کی آواز بھی گم ہے۔ نصف صدی پہلے سے جل رہی وہ آگ بھی گم ہے جسے رشید جہاں، عصمت چغتائی، قرۃ العین حیدر، رضیہ سجاد ظہیر، ممتاز شیریں اس کے بعد جیلانی بانو، جمیلہ ہاشمی، واجدہ تبسم نے عالمی پیمانے پر جلائی۔ وہ آگ جو ہماری نامور خواتین نے جلائی اور ہمارے زبان و ادب کو اتنی وسعت اتنی **richness** دی کہ جس **richness** تک **fire** میں دیپا مہتہ اب پہونچ سکی ہیں۔ اردو کو عصمت 'لحاف' کے ذریعہ بہت پہلے وہاں پہنچا چکی ہیں۔ کل عینی آپا، نارنگ صاحب اور جیلانی بانو صاحبہ کا کہنا تھا کہ اس نئی تہذیب، عصر جدید کے گہرے مسائل اور کمزور پھسپھسے منظر نامے میں گلے گلے پھنسی عورت کی صدائے احتجاج نہیں، کوئی مزاحمتی دستخط نہیں تو کیوں؟ اگر ہیں تو کہاں ہیں؟ ہم بہت پچھڑ کیوں گئے ہیں یہ دُردشا ہماری ہی زبان میں کیوں ہے؟ اتنی بری حالت پاکستان میں تو نہیں؟ کیا اردو کے مسائل کی فہرست پہلے ہی بہت طویل نہیں ہے؟ پھر اس میں اردو کی عورت کو بھی مسئلہ بنا کر کیوں شامل کر لیا گیا ہے؟ نئے عالمی معیار کی ترویج میں خواتین کی عدم موجوگی کی شکایت یا

سرسری موجودگی اور ایک طے شدہ status پر منجمد عورت کا المیہ! دوسری طرف جن سنجیدہ خواتین نے ادب کے مختلف شعبوں کو توسیع بخشی ان کے ساتھ کیا سلوک روا رکھا گیا؟

ایک آدھ مثال کو چھوڑ کر عورتیں اظہار کی بے باکی کے نام پر جنس اور نسائی رومانی اظہار کے چکرویو میں پھنسی رہیں پروین شاکر یا فہمیدہ ریاض کہلانے کے لالچ نے باندھے رکھا۔ مرد اساس تنقید اور ادارت نے عریاں اظہار اور جنس کے گول گپے کھلانے والی شاعری و ادب پر صدقے قربان ہونے کا اور واہ واہی کا جو چکر چلایا تو ہماری بیشتر تنقید کی ذہنی صحت مندی سنجیدگی اور ایمانداری بھی مشکوک ہوگئی۔ ابھی تازہ مثال اس کی عذرا عباس کی سویرا سیریز والی بہت ساری نظمیں ہیں جنھیں نیاورق، شب خون اور بہت سارے جریدوں نے اہتمام سے شائع کیا۔ اس طرح یہ سراغ بھی دیا کہ ہماری افسوسناک ادارت اور اندوہناک تنقید نسائی ادب کا کونسا چہرہ ادب میں establish کرنا چاہتی ہے۔

یہ غیر ذمہ دارانہ رویہ بھی ہماری ہی زبان کا المیہ ہے اور آج کا نہیں اردو کی روایت سے جڑا ہوا سچ ہے۔ کل شمیم نکہت صاحبہ نے اس عام عورت تک آواز کے نہ پہنچ پانے کے المیے کا ذکر کیا۔ اور یہ بہت اہم بات ہے۔

تنقید میں ادارت میں صحافت میں ہر جگہ اندھیر کیوں ہے؟ خواتین کے ادب کے بارے میں preplanned اور طے شدہ حکمت عملی کیوں؟ تضحیک اور ignorance اس کے دو بڑے اہم نکتے ہیں۔ اگر خواتین قلم کاروں کا سب سے بڑا مسئلہ ان کا کنڈیشنڈ مینٹل اسٹیٹس (mental status) ہے تو پہلے یہی مسئلہ مرد اساس معاشرے کا بھی ہے۔ ہمیں اپنی اپنی اس کنڈیشنڈ محدود مشروط سوچ کے تنگ دائروں سے اوپر اٹھتے ہوئے راستہ بنانا ہے۔ عورت اور مرد کے ادب میں ایک منفی فاصلہ اور امتیاز قائم رکھنا کوئی فیمنزم نہیں مردانگی نہیں بلکہ ادب کا بھی اور زبان کا بھی ناقابل تلافی نقصان ہے اور اس سلسلے میں ہمارے ایماندار، جینوئن، سنجیدہ مرد ادیبوں پر بھی بھاری ذمہ داری ہے ورنہ وہ دن دور نہیں کہ اردو کی تصویر عالمی تناظر میں واجد علی شاہ کے سر پر رکھی مخملی ٹوپی سے زیادہ نہیں رہ پائے گی کیوں کہ عالمی مشاعروں کے ذریعہ ہم یہی پیغام دنیا کو دے بھی چکے ہیں اور ابھی دے بھی رہے ہیں! ہماری شاعرات اور ان کے سپلائر اردو کا جو نقشہ قائم کر رہے ہیں کیا وہ اس سے مختلف ہے؟ اور کیا اس کے خلاف ہمیں مل کر نہیں لڑنا چاہیئے؟ اس بیمار معاشرے میں ایسی بیمار تنقید اور بیمار صحافت کی گرفت میں آئے ادب کے معاملے میں جو مسائل خواتین کے ہیں ان گنے چنے مردوں اور جینوئن تخلیق کاروں کے لئے بھی یہ تنقید اور ادارت مسئلہ ہے۔ جب ہم لکھنا شروع

کرتے ہیں تو درحقیقت ہم ایک نئے پریوار میں داخل ہو رہے ہوتے ہیں کیوں کہ لکھنے والوں میں قلم اور احتجاج ہی ایسی قدر مشترک ہے جو یکساں بلڈ گروپ رکھنے والوں یا اس کے جیسے sun sign والوں کی مزاجی similarity کی طرح ہوتی ہے مگر اس پریوارک سسٹم کو افسوس بیمار تنقید نے چوہا بلی کے کھیل میں بدل دیا ہے، گدھ اور مردار کا رشتہ بنا دیا ہے اس تخلیق اور تنقید کے رشتے کو سیمناروں، جریدوں اور گفتگو میں گھنٹوں اسی پر غارت ہونے لگے کہ تنقید کا لب ولہجہ کتنے سو سال سے آمرانہ رہا ہے اور تنقید کی تخلیق پر حکمرانی کتنا ناقابل تردید سچ ہے۔ یہ بیمار تنقید بھی دراصل تخلیق کا وہ مرد بچہ ہے جو پیدا ہوتے ہی ماں کو ناقص العقل یا صنفِ دوئم ثابت کرنے میں جٹ جاتا ہے۔

یہ ہے ہماری عالمی تنقید، آفاقی زندہ زبان کا مردہ منظر نامہ، جس میں کردار بدلتے ہیں منظر نہیں۔ اس مردہ عجائب گھر میں کسی عورت کی گنجائش ہو سکتی ہے میرے خیال سے بتانے کی ضرورت اب نہیں ہوگی اور اگر کوئی نسائی آواز ان وضع کردہ سانچوں سے باہر ہے تو تضحیک اور ignorance دو pet حربے اس کے علاج کے لئے کافی ہیں اگر اس کے باوجود بھی وہ سوچنا بند نہیں کرتی تو اور بھی بڑے بڑے کئی زنداں ہیں معاشرے میں اس کے لئے کیوں کہ ادب بہترین دماغوں کی بساط ہے اور اس بساط پر عورت اگر بچھ جائے یا بچھادی جائے تو حشر کے مشاعرے ہی نہیں ہند و پاک کے بہت سے جریدے اور پورا ادبی جرگہ گواہ ہے۔

میری پسندیدہ نظموں میں سے ایک نظم تھی میری۔

''تم تو صرف اور صرف کتے نکلے''

جبکہ میں اس کتے میں مرد بھی چاہتی تھی
میں اس مرد میں اک باپ بھی چاہتی تھی
میں اس باپ میں اک بچہ بھی چاہتی تھی
میں اس بچے میں اک خدا بھی چاہتی تھی
مگر تم تو صرف اور صرف کتے نکلے
اب سوچ میں ہوں کہ ماں سے کتا پکڑنے والی گاڑی میں کس
طرح بدل جاؤں

خسارہ ہے، خسارہ ہے محبت کا زنا میں انا کا پاور گیم میں بدل جانا۔
خسارہ پاور گیم کا ایگو clashes میں بدل جانا، بدلنے کی چکی بہت تیز بہت تیز چل رہی ہے بدل رہے ہیں ہم' بدل رہے ہو تم۔ کب تم چوہا، میں بلی بن جاؤں، کب تم بھیڑیا میں خرگوش۔ کہہ نہیں سکتی

مگر ایک عورت میں اسکا جسم اتنا بھی اہم نہیں ہوتا کہ اسکے جسم کو ہی اسکی قبر بنادیا جائے۔ مجھے اس قبر سے نکلنے دو، جلتی ہوں تو جلنے دو! مگر افسوس کہ ہمارے مرد مدیران میں سے کچھ نے تو ناشائستہ کہہ کر چھاپنے سے انکار کردیا اور کچھ خاموشی سے اسے ہضم کر گئے، نہ ہاں کیا نہ نا، نہ اچھی نہ بری، بہتوں نے لفظ کتے پر اعتراض کیا اور شاید اسی لئے ناشائستہ کہہ کر اسے ردی کی ٹوکری میں ڈال دیا۔ میرا سوال ہے کہ جس ملک میں اخبار چھ برس کی بچی سے لے کر چھ ماہ کی بچی تک کے ریپ کی ناشائستگی سے بھرا ہوتا ہے۔ صبح فیشن چینل پر طلوع اور شام ایم ٹی وی پر غروب ہوتی ہے ایسے سورج کے لئے اس نظم میں کون سی ناشائستگی ہے؟

نسائی استحصال کی نئی جہتوں کو فروغ دینے کے لئے اسی ملک میں جنس نگاری کی موافقت میں آج کل جو اک لفظ چل نکلا ہے "کیا بولڈ لکھتی ہے" اور یہ لفظ اسی شائستہ مرد اساس معاشرے کو اتنا سہاتا ہے کہ سارے "اولڈ" "سارے کولڈ" "سارے گولڈ" اس بولڈ بازی کے دریا میں ڈبکی لگانے کو بلبلانے بھنبھنانے لگتے ہیں۔

آخر میں ہم صرف اتنا کہنا چاہیں گے کہ اگر ہم سچ مچ اردو کے جنونی، اس کے عاشق اور متوالے ہیں تو مسئلہ خواتین کے مسائل کا ہے مسئلہ مرد اساس معاشرے کا نہیں۔ مسئلہ زبان وادب کے لنگڑے پن کا بھی ہے کہ ادبی مورخوں، ناقدوں، محققوں، مدیروں نے اگر اپنا **mental status** نہیں بدلا۔ اس کنڈیشننگ کو نہیں توڑا اور دوسری زبانوں کی طرح خواتین کی نمائندگی اور ان کے کنٹری بیوشن کے ساتھ ایماندارانہ چوکسی نہیں برتی، ادب کی **well grown up** عورت سے ڈرنے کے بجائے احساس کمتری کا شکار ہو کر اس کی قبر کھودنے کے بجائے اپنا اور اس کا اعتماد بحال رکھتے ہوئے دوستانہ فضا میں ادب کی تخلیق کرتے ہوئے نئی صدی کو خیر مقدم نہیں کیا تو وہ دن دور نہیں جب تاریخ بار بار اپنے کو دہرائے گی کسی دن پھر کوئی ساجدہ زیدی اپنے ادب پر پھر کسی ساہتیہ اکیڈمی سیمنار میں خود پر اپنے فن پر مضمون لکھ کر آپ کو سنا رہی ہوگی۔ میرے لیے اس سے زیادہ المناک اور کوئی لمحہ نہیں تھا۔ جیسے جیسے تاریخ اس حادثے کو بار بار دہراتی جائے گی آپ سب منھ دبا دبا کر ہنس رہے ہوں گے اور اپنی پیاری زبان اردو کی اس عورت پر اور تاریخ آپ پر۔ آپ کی باتوں پر آپ کے زبوں حال کلچر، ناانصافی پر، زبان پر اور ادب پر ہنس رہی ہوں گی۔ اگر ہم صنفی چٹخارے اور صنفی گریے سے اوپر نہ اٹھ سکے تو؟

تو آنے والے کل میں یہی ہمارا سچ ہوگا اور ہم مجرم۔

☆☆☆☆☆

کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری

ایک وقت ایسا بھی آیا جب ماحول میں تہذیب ہونے کے باوجود شدت سے محسوس کیا گیا کہ لڑکیوں کو بھی تعلیم سے آراستہ کرنا ضروری ہے۔اور بس، چند دانشور خواتین وحضرات کی رہبری میں تعلیم نسواں کا دور چل پڑا۔۔۔۔تربیت اور تعلیم سے آراستہ کئی کارواں، اردو ادب کی شاہراہوں پر رواں ہوگئے۔اردو زبان بلالحاظ مذہب وملّت مزید سنواری جانے لگی۔ہندوستان کی حکومت کی بنیاد جمہوریت پر ہے تو قومی یکجہتی کا سہرا اردو زبان کے سر ہے......الحاصل اردو کا جادو سرچڑھ کر بولنے لگا، خواتین نے اپنی پہچان بنانی شروع کی، شعروادب کی بساط پر فکر کے مہرے جمائے اور روایتوں کو مات دیتی ہوئی خواتین باقاعدہ شعروادب کے رشتے سے جڑ گئیں۔

پیچھے مڑکر دیکھا جائے تو ایوانِ ادب کی محرابوں میں بے شمار شمعیں روشن نظر آئیں گی۔ میں چند قابلِ ذکر خواتین کا نمونہ کلام پیش کرنا چاہوں گی، سب سے پہلے ملکۂ دکن دلہن پاشاہ جنھیں شعروسخن سے خاص دلچسپی رہی کبھی کبھی فکرِ شعر بھی فرماتی رہیں

ان کو عہد وفا کی لاج نہیں
درد دل کا کوئی علاج نہیں
کیا نبھے ان سے عشق اے اعجاز
سنگ وشیشہ میں امتزاج نہیں

اور مہ لقاچندابائی اپنے بارے میں کہتی ہیں

چندا کو دیکھنے کی جو خواہش کرے کوئی
رکھتا ہے وصف اپنے ہی وہ عزو جاہ کا

اور نصیحت بھی کرتی ہیں

آنسو نے بہا کے ہر گھڑی زاری نہیں ہے خوب
یہ رازِ عشق ہے اسے مشہور مت کرو

رحمت بیگم اسیرؔ نے کہا

بڑھ گئیں ہیں بحرِ آزادی کی طوفاں خیزیاں
اک سفینہ وہ بھی اب طوفاں سے ہم آغوش ہے

صغریٰ ہمایوں مرزا حیاؔ نے افسردگی کے لہجہ میں کہا

کیوں کوئی آئے گا تربت پہ بھلا میرے بعد
خاک آ آ کے اڑائے گی صبا میرے بعد
جیتے جی قدر کسی نے بھی نہ جانی افسوس
روئے گا کون مرے غم میں بھلا میرے بعد

بیگم نفیسؔ محبت کے جذبے سے سرشار ہیں

بیتابیٔ فراق نہ پوچھو کہ رات بھر
لب پر تمھارا نام تھا نامِ خدا کے بعد

نازنین بیگم نازؔ کی وفاشعاری نے کہا

میں بھلا چکی ترے سب ستم میں مٹا چکی ترے سب نشاں
مگر یاد اب بھی ہے دلنشیں یہی نقش ہے جو مٹا نہیں

جہاں بانو نقویؔ نے آس پاس نظر دوڑاتے ہوئے کہا

چٹک چٹک کے بنے رنگِ کہکشاں غنچے
چمک چمک کے ستاروں نے آسماں بدلا

بشیر النساء بشیرؔ شاعرانہ جرأتوں کے ساتھ ماحول میں گونج اٹھیں

دن ہے کسی مقام پہ اور رات ہے کہیں
حاصل کبھی کسی کو قرار و سکوں نہیں
احساس کی لو تیز ہوگئی تو کیا
گھٹتا ہے دم قفس میں بھڑکتی ہے دل میں آگ
جلتا ہے جب چمن میں مرے آشیاں کوئی

یہاں اب شاعرات کے کچھ نام لوں گی جو رہروانِ ادب کے لئے سنگ میل سمجھی جاتی

ہیں۔ جیلانی بیگم جیلانی، تہنیت النساء، امۃ الزہرا حجاب، جمال النساءٔ، بیگم سلمیٰ عزیز النساءٔ، بیگم عزیز، مریم، بیگم مریم، شہناز بیگم مدنی، افسر سلطانہ فاطمہ، رئیسہ بیگم شروانی بیگم ادا، عابدہ بیگم اسیر، رحمت بیگم افسر، ام الخیر عزیز فاطمہ انجم، کمال النسا ایجاد، بدرالنساءٔ بدر، عصمت النسا بیگم باقرہ، ز، بیگم ثریا، تقیہ بیگم تقیہ، تراب النسا تراب، نوشابہ خاتون، لطیف النسا لطیف، صفیہ قمر، اور بھی بے شمار نام قرطاس ادب کی زینت ہیں۔ کچھ ساتھ ساتھ اور کچھ آگے آگے چلتے ہوئے اہل قلم خواتین کے کارواں نظر آتے ہیں۔ بے شمار خواتین نے شعری وادبی کارنامے انجام دیے ہیں تاریخ کے اس ضخیم باب میں اضافہ ہی ہوتا جارہا ہے اردو زبان کی کشادہ دامنی کے کیا کہنے۔۔۔اسی زبان کی بدولت اہل قلم خواتین نے گلشن اردو میں بے شمار پھول کھلائے ہیں، کبھی نہ مرجھانے والے پھول۔۔۔۔خواتین کی شاعرانہ فنی صلاحیتوں سے ریگزاروں، سنگلاخ زمین کے حصوں میں بھی ٹھنڈے میٹھے چشمے نہ صرف پھوٹے ہیں بلکہ ابل پڑے ہیں۔ فکر کی اونچی چٹانوں سے منظوم احساسات اور خوئ بیان کے جھرنے ترنم نواز ساعتوں کو دامن میں لئے بہے جارہے ہیں، اردو زبان کی ردا میں لپیٹ کر شاعرات نے حوصلوں کی بات کی ہے پیغام حیات دیا ہے، زندگی کی حسین تصویر بنائی ہے، پاکیزگی فکر کو داغدار نہیں ہونے دیا، تغزل، تفکر کی رواں لہریں، دامن دل بھگوتی رہتی ہیں۔ چند شاعرات کے مزید نمونہ کلام مختصراً پیش ہیں، نایاب سلطانہ نے کہا تھا

عزمِ شاہیں کے تذکرے کب تک
عزمِ بے بال و پر کی بات کرو

اور یہ بھی کہ

تم تو ہنسنے پہ اتنے قادر ہو
ان کو دیکھو جو رو نہیں سکتے
ہم کو کانٹوں پہ نیند کی تلقین
خود تو پھولوں پہ سو نہیں سکتے

ڈاکٹر بانو طاہرہ سعید نے کہا

قدر جیتے جی نہیں ہوتی یہی دستور ہے
گن گنے جاتے ہیں اکثر جب کہ مرجاتے ہیں لوگ

ساجدہ خاتون فرماتی ہیں

یہ دور وہ ہے کہ عیب و ہنر میں فرق نہیں
جفائیں کرتے ہیں اہلِ جفا، وفا کی طرح

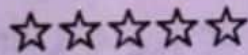
خورشید نذیر نے کہا

للہ نذیر کی جانب نہ دیکھئے
ورنہ اٹھیں گے فتنۂ محشر اٹھا کے ہم

الغرض کلام کا سفر طویل ہے وقت کو پیش نظر رکھتے ہوئے چند اور شاعرات کا نام لیتے ہوئے آگے بڑھتی ہوں ورنہ ان شاعرات کے ساتھ ناانصافی کی بات ہوگی جنھوں نے اپنی شناخت کے لئے قلم کو اپنا ہمسفر بنایا، محترمہ سلطانہ شرف الدین احمد، ڈاکٹر اشرف رفیع، عظمت عبدالقیوم، نسیمہ تراب الحسن، ڈاکٹر صفیہ انکولوی، شفیق فاطمہ شعریٰ، جمیلہ نشاط، ڈاکٹر رضیہ صدیقی بصیر، ادا جعفری، کشور ناہید، وحیدہ نسیم، پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، زبیدہ تحسین، مینا قاضی، ممتاز صدیقی، سیدہ شان معراج، رضیہ فصیح احمد، ڈاکٹر اقبال جہاں قدیر، آمنہ نقوی عطا حیدرآبادی، منور سلطانہ، ناز حیدر، تہذیب فاروقی، سیدہ مہر، آر۔ بانو، ڈاکٹر رضیہ سلطانہ شاہین، عزیز النسا صبا، طیبہ بہار، حنا تیمور، اور بھی بہت سی شاعرات۔ شاعری کے مختلف اصناف ہیں، مختصر سے پابند لفظوں میں احساس کی ترجمانی، کیفیت کا اظہار آسان کام نہیں لیکن اس مشکل کو شاعرات نے بڑے سلیقہ سے آسان کر لیا۔ تمام شاعرات کے نام مختصری مدت میں قلمبند نہ ہو سکے جس کا افسوس رہے گا۔ اپنے ہی اس شعر پر مضمون ختم کرتی ہوں

زندگی اور تری قدر بڑھے گی اب تو
مرا افسانہ ہے شامل ترے افسانوں میں

تاجؔ

☆☆☆☆☆

خواتین کی نظموں میں فکر کے اسالیب

اردو ادب کی تاریخ اور وہ بھی ماضی کی تاریخ شاعرات کے ذکر سے خالی نہیں ہے۔ مگر حیرت کا مقام یہ ہے کہ ان میں ایک بھی ایسا دستخط نہیں ہے جس کی شناخت قابلِ ذکر قرار دی جاسکے۔ ہماری شاعرات نے کلام تو کیا مگر مکالمے سے وہ محروم رہیں۔ اس صورتِ حال کی جڑیں ہمارے اس اقداری نظم میں گہری چلی گئی ہیں جو اپنے کسی بھی آخری شمار میں مرداساس ہے۔ مادری نظام کے بعد انسانیات نے جوں ہی پدری نظام میں قدم رکھا تمام اقدار و افکار کا پیمانہ، مرکز اور محور مرد بن گیا۔ اساطیری دیویاں ماقبل تاریخ کی خرافات ٹھہریں اور خدا، دیوتا، فرشتے، اوتار اور پیغامبر وغیرہ کا صیغہ آہستہ آہستہ تذکیر میں بدل گیا۔ معاشرے کے اس نفاق و تضاد کو کیا نام دیجئے کہ عورت دیوی بھی ہے اور داسی بھی، مرد کا حصہ انصاف ہے اور عورت کا رحم، مرد جلال اور غضب ہے، عورت جمال اور عفو، گھر کے اندر وہ کلموہی ہے حالانکہ اسے مہیلا بھی کہا گیا ہے اور مہہ کے معنی پوجا کے ہیں اور وہ عبادت کے لائق ہے۔ وہ جو ایک طاقت ہے۔ آنند ہی آنند ہے جس کا یک خفیف سا تبسم تخلیق کا ایک لازوال سرچشمہ ہے اور جس کی ذہانت کا لوہا رشی منی تک مانتے آئے ہیں۔

بشریات کے ابتدائی آزاد قبائلی ادوار، کم از کم اس قسم کی دوئی سے عاری ہیں۔ معاشرے میں جیسے ہی ذاتی ملکیت کا تصور اور شعور پیدا ہوا۔ بارآور زمینوں کی طرح عورت بھی ایک خرید و فروخت کی جنس **commodity** بن گئی۔ وراثت کا مسئلہ پیدا ہوا۔ مرد کی محنت اور قوت کو بھی غلام بنالیا گیا اور معاشرتی سطح پر سارا نظام مختلف طبقوں، ذاتوں اور فرقوں میں تبدیل کر دیا گیا۔ استحصال کی یہ صورتیں اقتصادی اور تہذیبی ارتقا کے پہلو بہ پہلو بدلتی رہیں۔ عالمی مذاہب کے علاوہ فلسفیوں، شاہانِ وقت اور اخلاقی و سماجی قائدین و مصلحین نے بھی مرد کے انا و مفادات کے تحفظ اور بالادستی کو برقرار رکھنے کی کوشش کی نیز عورت کے تئیں یہ حکم صادر فرمایا کہ "اے ماؤ، بہنو، بیٹیو، دنیا کی

عزت تم سے ہے۔'' صدیوں کے اس جبر واحتساب نے عورت کی سائکی ہی بدل کر رکھ دی۔ وہ جنسِ لطیف اور جنسِ نازک کہلائی شرم وحیا اس کا زیور، بچوں کی پیدائش اور نگہہ داشت اس کا ذمہ، امورِ خانہ داری میں مہارت اس پر فرض، مرد کی خوشنودی اور حکم کی تابع داری اس کا شعار ٹھہرا۔ اس طور پر وہ اپنے مجازی خدا کی تابع مہمل بن کر رہ گئی۔

اردو ادب میں پہلی بار رشید جہاں اور ان کے بعد عصمت چغتائی اور عصمت کے بعد زاہدہ حنا تک بے شمار فکشن نگار خواتین ہیں جنہوں نے عورت کے وجود، اس کی حسیت، اس کی ذہنی نفسیاتی پیچیدگیوں اور مطالبوں نیز خاموشیوں کو قوتِ گویائی عطا کی ہے۔ اب وہ پروفیشنل ہے۔ مردوں کے درمیان مردوں کی مکاریوں اور سازشوں سے آگاہ۔ ذمہ دار اور فہیم۔ اس کی اپنی رائے ہے، نظریہ ہے، تصور ہے۔ یہ لَے جدید شاعرات کے یہاں بھی پوری شدت کے ساتھ کارفرما ہے۔ کہیں پست، کہیں بلند، کہیں خفیف اور کہیں محیط۔

جن شاعرات نے عورت کے حقوق منوانے کی بات کی ہے۔ ان میں بڑا اعتماد اور ایقان ہے۔ ان کے لہجے میں سہمنا کی کے بجائے بلاخوفی ہے۔ اسی لیے انہیں ان مراعات سے کد ہے جن سے رحم اور ترس کی بو آتی ہے۔ وہ معاشرہ جس کی کم وبیش نصف آبادی عورت پر مشتمل ہے محض اس لیے اسے اپنے حقوق اور آزادیوں سے محروم نہیں رکھا جاسکتا کہ وہ عورت ہے۔ گویا وہ انسان نہیں کوئی اور چیز یا مخلوق ہے۔ اس کے لیے اختیارات وقوانین کا محضر نامہ الگ، باریابی کی شرائط علاحدہ، ردّ وقبولیت کے معیار جدا کیوں۔؟ صرف اس لیے کہ وہ عورت ہے۔ یہ سوال بار بار ہماری شاعرات نے اٹھایا ہے۔ انہیں اس ضابطۂ اخلاق سے سخت چڑ ہے جس پر جاگیرداری منشا ورضا کے دستخط ثبت ہیں کہ وہ محض ایک زینتِ خانہ ہے۔ جنسِ عیش تو بن سکتی ہے خود کار وخود ساز نہیں بن سکتی۔ گویا نام نہاد اخلاقی اور سماجی جبر اور دباؤ اس کی تقدیر ہے۔

جدید شاعرات کے یہاں اس صورتِ حالات کا ردِ عمل تو یکساں ہے مگر اظہار کے پیرایوں اور شدتوں میں امتیاز کی سطحیں مختلف ہیں بعض شاعرات کی آواز بے حد بلند ہے اور انہوں نے پوری قوت کے ساتھ اپنے لحن کو پرِ پرواز عطا کی ہے۔ ان میں سب سے اہم اور توانا نام کشور ناہید کا ہے۔ وہ محض شاعرہ ہی نہیں، حقوقِ نسواں کی تحریک کی زبردست مؤید وعلم بردار بھی ہیں۔ انتظار حسین نے انہیں بڑی نیک نیتی کے ساتھ اردو شاعری کی جھانسی کی رانی کے نام سے موسوم کیا ہے۔ کسی نے پھولن دیوی کے نام سے یاد کر کے اپنے دل کے پھپھولے نکالے ہیں۔ میں انہیں صرف کشور ناہید ہی کہوں گا کہ وہ عورت جو عورت کے وجود وحقوق کو منوانے کی تحریک چلا رہی ہے ان

خطابات والقاب میں الجھ کر نہ رہ جائے۔

کشور نے تخصیص کے بجائے تعمیم پر اصرار کیا ہے۔ طبعی، حیاتیاتی اور نوعی انفرادیت پر بشری یگانگت کو ترجیح دی ہے۔ وہ عورت کو کسی خانے میں رکھ کر دیکھنے کی درپے ہیں نہ دکھانے کی کہ کسی بھی طرح کی تخصیص کے مطالبے کے معنی پھر کسی نئے خانے کی جستجو کے ہیں۔ اس قسم کی علاحدگیاں پھر نئی نامانوسیت اور اجنبیت کا پیش خیمہ ہو سکتی ہیں۔ کشور ناہید کے ساتھ فہمیدہ ریاض اور پروین شاکر نے بار بار جہاں ایک طرف صنفی مساوات پر اصرار کیا ہے وہاں اس کے جواز کو بھی ایک مسئلہ بنایا ہے۔ محض مراعات کی بخشش مسئلے کا حل نہیں ہے۔ پہلے عورت کے نفسیاتی، جذباتی اور مابعد الطبیعاتی وجود کو تسلیم کرنا پڑے گا تب کہیں بشری باہمی شرکتیں مکمل ہو سکتی ہیں۔

یہ سب رشتے
کچے رنگوں کے کچے دھاگے ہیں
سب پتھر ہیں
ان کے اوپر چلو تو بھی لہولہان
ان کو سہو تو بھی لہولہان
پر اپنے لیے جینا کیوں ممکن نہیں
میری بنو!
سورج مکھی کی طرح
گھر کے حاکم کی رضا پر
گردن گھماتے گھماتے
میری ریڑھ کی ہڈی چیخ گئی ہے ________ جاروب کش: کشور ناہید

گھاس بھی مجھ جیسی ہے
ذرا سر اٹھانے کی قابل ہو
تو کاٹنے والی مشین
اسے مخمل بنانے کا سودا لیے
ہموار کرتی رہتی ہے ________ گھاس تو مجھ جیسی ہے: کشور ناہید

وہ نفرتوں کو بوسوں کا رنگ دے کر
میرے منہ پر نیلے نیلے داغ ڈال کر

یہ جتانا چاہتا ہے
کہ اسے میرے جسم کو ہر طرح کا استعمال کرنے کا حق ہے۔

....

میرے منہ پر طمانچہ مار کر
تمہارے ہاتھوں کی انگلیوں کے نشان
پھولی ہوئی روئی کی طرح
میرے منہ پر صد رنگ غبارے چھوڑ جاتے ہیں
تم حق والے ہو
تم نے مہر کے عوض حق کی بولی جیتی ہے ______ نیلام گھر: کشور ناہید

نہیں نہیں
اس کرن میں لپٹا
وجود میرا
میرا نہیں ہے __!
میں طور کے سنگ زار پر
اپنے خون میں تر
جبیں، جھکانے سے پیش تر ہی
جھلس چکی ہوں ____________ آتش سوزاں: پروین سید فنا

ہر نئے سال کی اک تازہ صلیب
میرے بے رنگ دریچوں میں گڑی
قرضِ زیبائی طلب کرتی رہی
اور میں تقدیر کی مشاطہ مجبور کی مانند ____ اِدھر
اپنے خوابوں کا لہو لے کر
دستِ قاتل کی حنا بندی میں مصروف رہی
اور یہاں تک کہ صلیبیں مری قامت سے بڑی ہونے لگیں
____________ بائیسویں صلیب: پروین شاکر

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ حقیقت کی فہم میں ہماری شاعرات کا ردِ عمل بڑی حد

تک یکساں ہے۔ اظہار کی سطحوں میں نمایاں فرق ہے۔ بعض شاعرات (جن میں پروین شاکر، فہمیدہ ریاض، ثمینہ راجہ اور ماہِ طلعت زاہدی وغیرہ شامل ہیں) کے جذبوں میں دھیما پن اور تفکر کا رنگ گہرا ہے۔ یہ اپنے اظہار کو بہت کم داخلی تجزیوں سے گزارتی ہیں۔ جذبے کی آزادروی پر قدغن لگانا انہیں خوب آتا ہے۔ جذبے کی بے محابا توسیع جب مقصودِ شعر بن جاتی ہے تو آہنگِ شعر بھی بدل جاتا ہے۔ اور معنیٔ شعر کی سطح بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔

کشور ناہید کے تجربات میں تنوع، تہہ داری اور تفکر نمایاں خصوصیت رکھتے ہیں۔ ان کی غصہ وری اپنا مقام اور جواز بھی رکھتی ہے۔ انہوں نے اپنی فکر کو مدتوں ضبط و احتیاط سے sustained کیا ہے۔ ان کے لہجہ میں نشتر ناکی ہے، سفاکی نہیں، برافروختگی ہے، ہیجان نہیں، احتجاج ہے تندخوئی نہیں۔ فہمیدہ ریاض نے بھی اپنی بعد کی نظموں میں جہاں کہیں مردوں یا مرد اساس معاشرے اور نظام پر گرفت کی ہے اس میں فکر کو برانگیخت کرنے کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ اس قسم کی نظموں میں اعتماد کی لے زیادہ مستحکم ہے اور شعر میں بلوغت کے آثار جبہ نشست ہیں۔

یہ لونڈیاں ہیں
کہ یرغمالی، حلال شب بھر رہیں، دمِ صبح دربدر ہیں
یہ باندیاں ہیں
جناب کے نطفۂ مبارک کے نصف ورثے سے معتبر ہیں
یہ بیبیاں ہیں
کہ زوجگی کا خراج دینے، قطار اندر قطار باری کی منتظر ہیں
یہ بچیاں ہیں
کہ جن کے سر پر پھرا جو حضرت کا دستِ شفقت
تو کم سنی کے لہو سے ریشِ سپید رنگین ہو گئی ہے۔
حضور کے حجلۂ معطر میں زندگی خون رو گئی ہے

ـــــــــــــــــــــ ایک نظم: فہمیدہ ریاض

فہمیدہ نے پوری آواز کی بلندی کے ساتھ خطاب کیا ہے۔ ان کا مرسل الیہ حرم سرائی تہذیب کا وہ نمائندہ ہے جس کے تمول کے فتراک میں عورت ہنوز بے بس گوریا کی طرح پھنسی ہوئی ہے۔ ہماری شاعرات کے یہاں چڑیا، گوریا اور پرندے کی علامات انہیں معنی کی طرف مرکوز ہیں۔ پروین شاکر کی گذشتہ دس بارہ برسوں کی شاعری کی حدیں موضوعاتی سطح پر کافی وسیع ہو گئی ہیں۔ ان

کے contents کے مآخذ سیاست، سالوسی اور مکر کی دُھری پر گردش کرنے والا نظام اور وہ اخلاقیات ہے جو ذہنی پستی کے مین ہول میں پڑا سڑ رہا ہے۔ان نظموں میں طنز اور خطابت کے ساتھ فکر اپنے معمول میں برقرار ہے۔

تباہی کے قاصد، مری جاں، مرے سبز پا
خداوندِ ابلیس تیرے ارادوں میں برکت کرے
کتابِ نحوست سے نکلی ہوئی تیری بدفال کو
حافظِ خوش دہن کی طرح وصفِ تکمیل دے
دیہہِ موعودہ کی ممکنہ دسترس دیکھ
نان ونفقہ کی تجھ کو بھلا فکر کیا
غم کا موضع
اداسی کی تحصیل
تنہائی کا پرگنہ
مری عمر بھر کی کفالت کو کافی رہیں گے
مرے بُوم نر، حاجبِ بارگاہِ حماقت
قاضیِ شہر بہرام کو حکم ہو
صیغۂ عقد پڑھ

__________ ایک معقول نکاح: پروین شاکر

فکر کا رشتہ جب ڈھیلا پڑنے لگتا ہے تو اظہار میں بالعموم طعن و تشنیع کی لَے زیادہ اونچی ہو جاتی ہے۔طنز سے رمز محو ہو جاتا ہے اور تکلم کی وضع واسوخت میں بدل جاتی ہے۔یہ افتاد دو صورتوں کو واضح کرتی ہے کہ خیر اور معاوناتِ خیر سے توقع کا اٹھ جانا، زیست کرنے پر موت کو ترجیح دینا یا موت کو یاد کر کر کے ذہنی ونفسیاتی طمانیت حاصل کرنا، یہ رویہ قنوط وکلبیت کی سمت اشارہ کرتا ہے دوسری صورت اپنی بے بضاعتی اور ناطاقتی کے مفروضے کو حقیقی تصور کر کے Tess d'urberville کی طرح اس نام نہاد اخلاقی نظام کی دہلیز پر اپنی جانِ عزیز قربان کر دینا جس سے شعوری جنگ کا ابھی آغاز ہی ہوا ہے۔دونوں صورتوں میں سنسنی خیزی اور فوری پن کا عمل نمایاں ہے۔اس نوع کی نظموں میں صدمہ وضرب پہنچانے کی بھرپور صلاحیت ہے مگر اثر کی اس قوت سے یہ محروم ہیں جو آہستہ آہستہ دل ودماغ میں جگہ بناتا اور خاصے بڑے عرصے تک قائم رہتا ہے۔

اب میں تم سے سب سے نفرت کرتی ہوں
کیوں کہ تم سب بھی تو مجھ سے نفرت ہی کرتے ہو۔

______________ ایک وقت آئے گا: فرخندہ نسرین حیات

میں وعدہ کی زنجیروں میں اپنی زندگی کی پہلی
صبح سے بندھی ہوئی ہوں۔
اس کا سرا کس کے ہاتھ میں ہے
میرے ہاتھ کھول دیے جائیں
تو میں اس دنیا کی دیواروں کو اپنے خوابوں
کی لکیروں سے سیاہ کر دوں
اور آسمان کی چھت گرا دوں
قہر کی بارش برساؤں
اور اس دنیا کو اپنی ہتھیلی پر بٹھا کر مسل دوں

______________ مری زنجیر کھول دی جائے: عذرا عباس

کچھ دن پہلے تک میں کبوتر تھی
آنکھیں بند کر کے سوچتی
کہ دنیا سے بلیوں کا وجود مٹ چکا ہے
اور اس سے بھی پہلے
میں چکور اور تیتر کے درمیان کوئی شے تھی
سبحان تیری قدرت کی، بولی بولتی تھی
اور چاندنی رات میں بے قرار رہتی تھی
جب میں اس سے بھی پہلے کتیا تھی
تو سارا سارا دن
اپنے مالک کے پانو چاٹتی رہتی تھی
مگر میرے پیار کا یہ صلہ ملا
کہ وہ ایک اور کتیا لے آیا
اس سے پہلے کے جنم میں

میں ایک خوبصورت ہرنی تھی
وہ زمانہ سب سے اچھا تھا
مگر بہت جلدی گزر گیا
اور مجھے کتیا بن جانا پڑا

جنم جنم کی کہانی: فرخندہ نسرین حیات

باہر سے ناآہنگی کے نتیجے میں جہاں ایک طرف ذہنی پسپائی اور علاحدگی کے احساس نے جنم لیا ہے وہاں اپنی ذات کی توثیق اور اپنے وجود کے اثبات و جواز جیسے مسائل نے بھی نمو پائی ہے۔ وہ انسان جسے طبعاً نااہل و مجہول قرار دیا جاتا رہے جس کی آزادیِ رائے پر بندش اور روح و ضمیر کے مطالبات پر قدغن لگتی رہی ہو، نفسیاتی طور پر اس کی شخصیت کی آزادانہ سطح پر نشوونما ہوسکتی ہے نہ اس کا ذہن رسا و بالیدہ ہوسکتا ہے۔ نیر جہاں، بلقیس ظفیر الحسن، شائستہ حبیب، رفیعہ شبنم عابدی اور عذرا عباس کی اکثر نظموں میں جینے کی ازلی خواہش کے ساتھ اپنے طور پر جینے اور فکر کرنے کا شدید مطالبہ بھی پایا جاتا ہے۔ ان شاعرات نے اپنی محرومیوں اور ناپسندیدگیوں کو شعری زبان عطا کرنے کے علاوہ جس تنہائی اور بے چارگی کا بار بار حوالہ دیا ہے وہ ان کا وجودی مسئلہ نہیں ہے۔ جیسا کہ ساجدہ زیدی اور صفیہ اریب کے یہاں پایا جاتا ہے۔ اور نہ ہی یہ عرف عام میں بیگانگی پر منتج ہے جس کی مثالیں زاہدہ زیدی کے کلام میں وافر ہیں۔ سیدھے سادھے لفظوں میں یہ نتیجہ ہے غیر مکمل سپردگی کا یہ صرف اور صرف یک طرفہ سپردگی کا تقریباً تمام شاعرات نے ذاتِ دگر میں پوری طرح شرکت کا دم بھرا ہے۔ یہ شمولیت ایک دوسرے کی توثیق سے اپنے معنی کی تکمیل کرتی ہے۔ ان شاعرات نے جہاں رفاقتوں میں کسی درد کو محسوس کیا ہے وہیں ان کے باطن سے ایک چیخ بھی برآمد ہوئی ہے اور وہ معاً اقرار کے بجائے انکار کے دامن میں پناہ لینے لگتی ہیں۔ یہ باطن مقصود خواہ کچھ ہو۔ یہ رویہ اس امر پر گواہ ہے کہ تخلیقی اظہار کے تجربے سے دوچار ہونے والی عورت اپنے ہونے کا ثبوت دوسروں سے مانگتی ہے۔ ایک سطح پر انسان اپنی ذات میں پورا ہے مگر دوسرے کی توثیق یا باہمی توثیق ہی سے اصلاً اس کی تکمیل ہوتی ہے۔

میں دھڑکن ہوں
اور اپنا سینہ توڑ کے
اس کے دل میں سمانا چاہتی ہوں، جو
میری حدوں سے باہر ہے

میں دھرتی ہوں
بادل کے لیے آغوش کشا
اور دھوپ میں جلتی رہتی ہوں
میں پچھلی رات کا سپنا ہوں
اور جاگنے والی آنکھوں سے
ہونے کی گواہی مانگتی ہوں

میں کون سی رت میں زندہ ہوں: ماہِ طلعت

دشتِ حالات میں
چشمۂ زندگی کی طلب
میں مسافت کے زخموں سے بے حال ہوں
سوچتی ہوں کدھر جاؤں گی
سوچتی ہوں کہ مر جاؤں گی
کاش! کوئی مسیحا ہو، عیسیٰ نفس ہو
یبوست کے صحرا میں ابرِ کرم بن کے برسے
نئے موسموں، منزلوں، رفعتوں کی علامت بنے
مجھے زندگی دے
مجھے میری پہچان دے

وہ: میمونہ روحی

میں پھولوں کی خوشبو کو اپنے گھر میں پھلتے پھولتے دیکھنا
چاہتی ہوں
میں قیدن، اپنی امیدوں کی
آدرشوں کی
پروازوں کی
میں خوشبو بن کر چار چوفیرے دھرتی پر گرتے رہنا
چاہتی ہوں
میں سچ مچ جینا چاہتی ہوں

مجھے کمرے کی اس کالی کثافت سے ذرا باہر نکالو
دھوپ میں رکھو
ہوائے تازہ میں کھلنے دو
شبنم سے نہانے دو
مری رگ رگ میں پنہاں ہے کلوروفل کا سرمایہ
اسے ملنے دو سورج کی سنہری گرم کرنوں سے
نمو آساذرا ہونے دو. مجھ کو اپنی مٹی میں
کہ میں زندہ رہوں گی تازہ کرنوں کے خزانے سے
ہواؤں سے
مجھے کمرے کی تاریکی سے باہر تو نکالو

خواب کی تعبیر: شائستہ حبیب

تمہاری طرح میں بھی چاہتوں اور نفرتوں سے __ روز ملتی ہوں
تمہاری طرح ایک انسان میں بھی ہوں
(تمہاری پالتو بلی نہیں میں! جسے بستر میں تم اپنے سلا کر
اس کی خرخر سے. بہت محظوظ ہوتے ہو)
تمہاری طرح مجھ کو بھی خدا نے __ اک وجود اپنا دیا ہے
کسی کم تر خدا کی خلق کردہ کیوں سمجھتے ہو
تمہارا جو خدا ہے، وہ ہی میرا بھی خدا ہے
تمہاری وضع کردہ زندگی جیتی رہوں میں
یہ تم کیوں چاہتے ہو؟
مجھے محفوظ رکھنے کا بہانہ مت تراشو __ شکریہ
تمہاری طرح اپنی زندگی میں آپ جینا چاہتی ہوں
مجھے جینے کا حق اتنا ہی ہے __ جتنا تمہیں ہے

فوٹو سنتھیسس: شہناز نبی

نظم: بلقیس ظفیر الحسن

ان شاعرات کے فکر و اظہار، سوچ اور بیان کے درمیان پوری یگانگت ہے۔ اسی طرح

ان جذبوں کے اظہار میں بھی یہ کھری اور سچی ہیں جنہیں اب تک لبِ گویا نہ ملے تھے۔ کالی داس، امرداور ودیاپتی کے علاوہ مقامی بولیوں کے لوک گیتوں میں نسوانی جذبات کو بڑی سچائی اور تاثیر کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ ان میں تنوع بھی ہے اور بلا کی تازگی بھی۔ ان مثالوں میں عورت، عاشق ہے اور مرد محبوب۔

ہمارے یہاں ریختی کا بہ حیثیت ایک صنف کے مناسب نہج پر ارتقا ممکن نہیں ہو سکا۔ ریختی میں دونوں طرح کی مثالیں ملتی ہیں۔ محبوب اور عاشق دونوں مرد ہیں۔ کئی دکنی شعراء کے یہاں اظہارِ عشق عورت کی جانب سے ہوا ہے۔ شمالی ہند میں جس ریختی نے فروغ پایا وہ فیوڈل طبقے کے ذہنی تعیش کی ایک مثال ہے۔ ریختی گوشعرائے عورتوں کے جذبات کو عورتوں کی زبان اور محاورے ہی میں ادا کیے ہیں۔ یہ ایک خوش آئند پہل ثابت ہوتی اگر ہمارے شعراء نے اسے محض ہوس پرستانہ جذبات کو برانگیخت کرنے یا لذت بہم پہنچانے کا ذریعہ نہ بنالیا ہوتا۔ قدیم یونانی شاعرہ سیفو اور ہمارے ادوار کی انا اخمتو وا اور یوگوسلادیہ کی عائشہ ظہیر ووچ جیسی شاعرات کی طرح ______ اردو شاعرات نے بھی اپنے باطن کے نازک ترین ارتعاشات کو پر سکوت اندازِ تکلم عطا کر دیا ہے۔ ان میں تنہائی اور کم آمیز رفاقتوں سے الجھنے والی ہلکی ہلکی آنچ بھی ہے سینہ سوزی بھی وہ سرشاری اور مکمل پن بھی ہے جو باہمی یگانگتوں سے نمو پاتا ہے۔ ایک لڑکی ہے جو ابھی ابھی کم سنی کی حد کو پار کر کے عمر کے اس مرحلے میں داخل ہو رہی ہے جہاں حیاتیاتی تقاضوں کی بوطیقا ہی بدل جاتی ہے۔ یہ دوشیزہ خواب پرست ہے۔ کسی رومان پارے کے شہزادے کو اپنے تخیل کی کوکھ میں بسائے ہوئے نت نئے خط و خال تراشتی، محو کرتی، پھر تراشتی پھر محو کرتی ہے۔ وہ مکمل سپردگی چاہتی ہے۔ اس حد تک کہ تا کس نہ گوید بعد ازیں من دیگرم تو دیگری۔

یہ شاعری وہ ہے جس سے ہماری روایات بے بہرہ تھیں اور سماعتیں ناآشنا، اردو شاعری میں یہ قطعی نیا تجربہ تھا ان شاعرات نے اپنے بیان میں عنفوانِ شباب کے اوّلین نسوانی جذبوں کے کچے اور انوکھے تجربوں اور وارداتوں کو بے باکی سے زیادہ بے تکلفی کے ساتھ ادا کر دیا ہے۔ (کیوں کہ اریکا ژونگ جیسی بے باکی اب بھی ہماری شاعرات کی جرأتوں سے بعید ہے۔) نفسیاتی اور حیاتیاتی سطح پر یہ کیتھارسس کی ایک صورت ہے، داخلی گھٹن کے اخراج کا ایک ذریعہ۔

ان لمحوں کو پروین شاکر نے قدرے شائستہ اور رمزیاتی اسلوب میں ادا کیا جو مرد کی چھون سے بکھرتی نہیں پور پور سے جڑ جاتی ہے۔ مساموں سے لویں اٹھتی ہیں۔ تن من کی ساری فضا دھنک کے ست رنگوں سے چور ہو جاتی ہے۔ پروین شاکر کی ترجیحات بھی عورت کی آزادی، غیر متعلق جکڑ

بندیوں سے رہائی اور اپنے طور پر زندگی جینے اور فکر کرنے پر ہیں۔ مرد کے تعلق سے کسی نفرت کا اظہار ان کے منصب میں شامل نہیں۔ واٹرلو، بےنسب ورثے کا بوجھ اور ناٹک وغیرہ جیسی نظموں کا دامن مذمت وملامت یا تضحیک وتعریض کے اجزا سے خالی ہے۔

میرا بھی اک سورج ہے
جو میرا تن چھولے
تو مجھ میں قوسِ قزح کے پھول اگائے
ذرا بھی اس نے زاویہ بدلا
اور میں ہوگئی
پانی کا اک سادہ قطرہ
بےمنظر، بےرنگ __________ پرزم: پروین شاکر

جب کبھی رات سے اک تارۂ نم ناک نے کی
کوئی سرگوشی
صورتِ زخم کھلی
مجھ میں آہٹ تری۔۔۔۔۔۔۔۔بہانہ شاہدہ حسن

شبنم شبنم بھیگی اس صبح کو
جب میں، خواب کا ہاتھ تھام کر
اٹھ بیٹھی ہوں
اور خواہش نے
چپکے سے تیرا نام لیا ہے
دل اجڑے موسم کی شاخوں پر
نئی نویلی کرن کا ماتھا چوم کے پھر سے کھل اٹھا ہے
میں بھی کل کو بھول کے خوش ہوں
آج تو میرے نام ہوا ہے
__________ آج کا گیت: ماہ طلعت زاہدی

کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض نے ان لمحوں میں سے صرف انہیں کو کسب کیا ہے جن سے ان کی ذات کا اثبات ہوتا ہے۔ فہمیدہ نے پہلی بار ایک شادی شدہ عورت کے انتہائی نازک ترین

احساسات و جذبات کو تخلیقی طور پر محسوس کیا اور کرایا ہے۔ ایسے لمحوں میں وہ ایک بھری پری عورت معلوم ہوتی ہیں۔ ایک ایسی عورت جو اپنی رفاقتوں اور شرکتوں میں پور پور سے مکمل ہے۔

لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا
چھو کے میرا بدن
اپنے بچے کے دل کا دھڑکنا سنو
ناف کے اس طرف
اس کی جنبش کو محسوس کرتے ہو تم؟
بس یہیں چھوڑ دو
تھوڑی دیر اور اس ہاتھ کو میرے ٹھنڈے بدن پر یہیں چھوڑ دو
میرے بے کل نفس کو قرار آ گیا

لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا: فہمیدہ ریاض

ایسا نہیں ہے کہ ہماری شاعرات صرف اپنی رومانی آرزومندی، ذہنی و نفسیاتی تطابق اور عدم تطابق، سپردگی اور بے گانگی جیسے موضوعات ہی کے ساتھ مخصوص ہیں۔ موجودہ دور میں پروان چڑھنے والے فلسفیانہ و نیم فلسفیانہ رجحانات و تحریکات نیز اسالیب فکر و فن سے بھی ان کی آگہی تو انگر ہوئی ہے۔ ان کے شعری تجربات اپنے عہد سے پوری طرح متعلق ہیں۔ وہ معنی جن سے ہماری حسیتوں کو نیا طرز ملا۔ جن کے حوالے سے ہم نے اپنے عہد کے انسانوں کے داخلی اور خارجی، نفسیاتی، اور روحانی مسائل کا مشاہدہ و مطالعہ ایک مختلف نقطۂ نگاہ سے کیا اس کا ادراک ہماری شاعرات کو بھی خوب ہے۔ ایک بے چین روح ہے جو ان کی تخلیقات میں موجزن ہے۔ بنیادی طور پر تخلیق کار ہونے کے ناطے یہ شاعرات حیات و کائنات کے بارے میں اپنا ایک وژن رکھتی ہیں۔ مگر جس معاشرے اور نظام کی بنیاد ہی خامی پر ہو وہاں یک آہنگی اور اثبات وجود کا مسئلہ خاصا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ ان شاعرات نے اس نفاق کو غیر منطقی، غیر حقیقی اور غیر فطری گردانا جو انسانی رفاقتوں کے مابین پیدا ہو جاتا یا کر دیا جاتا ہے۔ ہماری شاعرات اس فضا کے خلاف صف آرا بھی ہیں اور کبھی کبھی اپنے داخل کی آوازوں میں گم بھی ہو جاتی ہیں۔ وہ شاعرات جن کے تصورات اور اظہار کے اوضاع میں تجرید کا پہلو غالب ہے ان میں شفیق فاطمہ شعریٰ، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، صفیہ اریب اور پروین شاکر سید کے نام قابلِ ذکر ہیں۔

وہ نام جن کے تجربات نے ذات کے مطالبات کا احترام کرتے ہوئے حیات و کائنات

کے دیگر طبیعاتی اور مابعد الطبیعاتی مسائل و موضوعات پر بھی اپنے فن کی اساس رکھی ہے ان میں عرفانہ عزیز، شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی، ماہ طلعت زاہدی، اور عذرا عباس پیش پیش ہیں۔ بانو طاہرہ سید کلاسیکی ہیں اور وہ اسی پر قانع بھی ہیں۔ ادا جعفری نے ترقی پسند حوالے سے اپنی شناخت قائم کی تھی مگر جوں ہی صورتِ حالات نے ایک نئی کروٹ لی انہوں نے نئے معانی سے بھی اپنے آپ کو مربوط کرلیا۔ ادا کو اظہار پر قدرت ہے اسی لیے نئی تعبیرات اور نئی معنویتوں سے تخلیقی رشتہ استوار کرنا ان کے لیے مشکل نہ تھا۔

شفیق فاطمہ شعریٰ وہ نام ہے جس میں سب سے زیادہ خلاقی تھی اور جس نے آج سے تقریباً تیس برس پہلے اپنی انفرادیت منوالی تھی۔ وہ مزاجاً کلاسیکی ہیں۔ اسی لیے ان کے موضوعات بھی سماوی، مجرد اور بلند کوش ہوتے ہیں۔ تلفیظ اور طرز میں بھی وہ ہمیشہ غیر معمولی اور مختلف کی جویا نظر آتی ہیں۔ ان کی تلفیظ جہاں مفرس و معرب پر اپنی بنائے کار رکھتی ہے وہاں نامانوس تلمیحات و مرکبات، مشدّد کلمات اور شعری سطروں کو غیر متوقع طور پر توڑ دینے یا توسیع کرنے کا عمل نظم کی بنیادی فہم کو بغایت سنجیدہ بنا دیتا ہے۔ یہی نہیں انہوں نے ہندی گیتوں کی زبان کو بھی بڑی کامیابی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ ایک طرف اقبال، ن۔م۔راشد اور میرا جی سے ان کے ذہنی رشتے ملتے ہیں تو دوسری طرف 'فدائیت نموے خواب'' جیسی نظموں میں ان کی عربی پسندی معاً عبدالعزیز خالد کی یاد دلاتی ہے۔ اتنے فرق کے ساتھ کہ شعریٰ کی تقریباً ہر نظم ہیئتی قطعیت سے گریز کی ایک مثال ہے اور خالد کا فن اس تجربے سے ناآشنا ہے۔ شعریٰ کا طرزِ احساس نیا اور ان کے معانی وسیع مخارج پر محیط ہیں۔ یادِ نگر صدا بصحرا، زوالِ عہد تمنا، بازگشت، ارضِ موعود یا شفیع الامم اور چراغِ تہہِ داماں جیسی نظمیں کلاسیکی ضبط کے باوصف فکر و فن کے نئے تجربے کا حکم رکھتی ہیں۔

یہ کیسی آگہی ہے جس کی مشعل ہاتھ میں لیکر
سدا تنہائیوں کے دیس میں پھرتی ہو آوارہ
یہ ایک بیم شکستِ خواب یہ چھولوں تو کیا ہوگا
اسی سے ہوگئی ہر صورت موجود صد پارہ
بجز اِک روحِ نالاں، چشمِ حیراں، عمر سرگرداں
نہیں تقصیرِ پروازِ نظر کا کوئی کفارہ

__________ صدا بصحرا: شفیق فاطمہ شعریٰ

فتیلے گل چھڑا بھی دے تمام کا تمام جل

فتیلے تھام خود کو تھام
مگر فتیلہ نیم تیرہ دائرہ
کہ کھوہ کھوہ رینگتا ٹٹولتا رہا سبیل
جہت جہت پسی ہوئی سی راکھ راکھ سہناک بے تہی
ہر اک پکار اضطرار، اضطرار زیر لب کی
ضرب ضرب رائیگاں
نہ سنگ بستہ جوف کو شق نہ دل کو
پستی
ستونِ دار و بست مطلعِ فلق
تبھی وہ بین ماوطین حرز جان آدمِ قدیم ارتسام
جس پہ پو پھٹی
درود
اور درود ہی وہ صحر ہ دوام جس پہ پو پھٹی

______ فدائیت نموئے خواب: شفیق فاطمہ شعریٰ

ساجدہ زیدی نے ترقی پسند ادبی تحریک کے زوال کے دنوں میں سماجی شعور پر مبنی شاعری کی جس کی حیثیت آواز میں آواز ملانے سے زیادہ کچھ نہ تھی۔ ''جوئے نغمہ'' کی بیشتر شاعری اسی قسم کی یکسانیت کی شکار ہے ۱۹۶۰ء کے بعد خالی خولی رجا کا تصور تفکر میں بدل جاتا ہے۔ ہیئت و تلفیظ میں جو قطعیت تھی اب اس کی جگہ نامانوسیت لے لیتی ہے۔ ساجدہ کا صیغۂ کلام بھی ''میں'' ہے۔ اور ان کی بیشتر نظمیں اسی ''میں'' کا سراغ ہیں جو کبھی محض اپنی ہستی تک محدود ہو جاتا ہے۔ اور کبھی آفاق کی حدوں کو چھو لیتا ہے۔ شب چراغ، ادراک کا یہ لمحۂ مختصر، سمندر کے سینے کے خاموش اسرار، آتشِ سیال اور رقصِ دردِ دگر جیسی نظموں کی بنائے کار انہیں تاثرات کی توسیع ہیں۔

زاہدہ زیدی کا مرغوب موضوع نیستی اور بے معنویت کے پہلو بہ پہلو تخلیق اور تخلیق کا کرب ہے۔ ان کے شعر کے موضوعی مضمرات اصلاً وجودی تجربات ہی سے عبارت ہیں۔ وہ اس معنی گریز کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہیں جو رگِ حیات میں مخفی ہے اور اس رمز کے کشود کی متمنی ہیں جو بطنِ کائنات میں نہاں ہے۔ اکثر ایک صوفیانہ جذب و کشف کی لہر سی ان کی نظموں کو باطنی دھند میں لپیٹ لیتی ہے۔

عرفانہ عزیز کا بھی سارا کرب موجودہ عہد کی دو لختی پر منتج ہے۔ وہ جہاں کہیں نفاق، بدی، بشری اقدار کی پامالی، انسانی بنیادی معصومیت اور سادگی کی شکست کا منظر دیکھتی ہیں تڑپ اٹھتی ہیں۔ بقول ان کے

"میں نے انسان کو طفلکِ معصوم پایا اور میرا جذبۂ عاطفت ان راہوں کا متلاشی رہا ہے جو نسلِ آدم کو تختۂ دار کی طرف لے جانے کے بجائے انسانی زندگی کی عالم گیر آسودگی پر ختم ہوتا ہے۔"

عرفانہ کا یہ رومانی آدرش بڑا دلنشیں ہے۔ ایک ایسے دور میں جب کہ قنوط ہمارے دور کی شاعری کی پہچان بن چکا ہو۔ عرفانہ کا یہ رجائی تصور خوش آئند ہے۔ صدرنگ، رمزِ ہستی، انتظار، تلاش اور دشتِ زرنگار، جیسی نظمیں انہیں بیش بہا انسانی جذبوں پر استوار ہیں۔

محض عورت کے دکھ درد اور جذباتی پسپائیوں کو موضوع بنا کر اگر شاعری کی جائے تو اس کے حصار تنگ اور حلقہ اثر محدود ہو جاتا ہے۔ بلا شبہ کشور، فہمیدہ، پروین شاکر، پروین فنا سید، شعرئی، ساجدہ، زاہدہ، ادا جعفری، شہناز نبی اور ثمینہ راجہ نے اپنے موضوعات کو وسعت ہی نہیں دی ہے بلکہ اپنے اسالیب، لفظیات اور نظم کی تکنیکوں میں بھی تداول اور روایت سے گریز کر کے اندر کی اپج اور ضمیر کی آواز پر اپنے تجربات کی بنیاد رکھی ہے۔

یہاں میں بالخصوص شائستہ حبیب، نسرین انجم بھٹی، رفیعہ شبنم عابدی، نور جہاں ثروت، عذرا پروین، ماہِ طلعت زاہدی، نجمہ شہریار، نیر جہاں، اور محمودہ غازیہ کا ذکر کرنا چاہوں گا۔ ان شاعرات نے گھر آنگن سے متعلق لطیف اور نازک جذبوں، خوشیوں، اور دکھڑوں کو موضوع بنانے کے علاوہ اپنے حصاروں سے ادھر کی اس زندگی کا بھی مشاہدہ کرنے کی سعی کی ہے جس کے اپنے بحران، کشاکشیں، تصادمات اور آویزشیں ہیں۔ ان شاعرات کی حسیت عصری اور جدید ہے۔ ان شاعرات نے ایریکا ژونگ جیسی بستر کی شکنوں، مساموں کی خاموش آوازوں اور دوسرے مرد کی لطیف خوشبو اور گرمی کو حاصل کلام نہیں بنایا اور نہ ہی اخماتووا کی ہتھیلیوں کے زخموں، کہنیوں کے کھرنڈوں اور جسم کی بے زبانیوں کو زبان دی ہے اور نہ ہی ظہیر ووچ کی طرح اپنے محبوب کو دوبارہ اپنی کوکھ سے جنم دینے، بوسوں میں پوشیدہ نونہالوں جیسے نرم و نازک جذبوں کو صیغہ آواز میں باندھنے کی سعی کی ہے۔ ان کے یہاں رزم کی وہ صورت ہویدا ہے جو ہمارے دور کے ریکارڈ موریلز، وائٹ ساروف اور کوبتس پاپا کونگوس جیسے شعرا کے منطقوں کی یاد دلاتی ہے۔ بھوک، افلاس، پسماندگی، جہالت، تشدد اور استحصال کی ایک تصویر وہ تھی جو ترقی پسند ہاتھوں نے گہرے اور بھڑک دار رنگوں میں

بنائی تھی اور جو عبرت سے زیادہ نمائش کی چیز معلوم ہوتی تھی۔ان خواتین نے انہیں اپنی واردات بنا کر پیش کیا ہے۔ان تجربات میں راست و ناراست کی حدیں گڈمڈ ہوگئی ہیں۔یہ نظمیں نثری ہیں اور تکنیک میں بیانیہ ہیں اور ان میں اکثر تمثیل کے وسیلے کو بروئے کار لایا گیا ہے۔اس ضمن میں نسرین انجم بھٹی کی نظم ''چوہے'' ایک نادر مثال ہے۔تمثیل کا یہ جوہر شائستہ حبیب کی نظموں کا بھی خاصہ ہے انہوں نے اس اسلوب کو کام میں لے کر نظم کے داخلی کینوس کو وسیع کیا ہے اور طنز کے ان امکانات کو بروئے کار لائی ہیں جو جدید شاعرات کی نگاہ سے تاہنوز مخفی تھے۔

☆☆☆☆☆

مقبول خواتین فکشن نگار

مقبول فکشن نگار خواہ وہ مرد ہوں یا عورتیں، ادب میں ان کی کوئی اہمیت ہے بھی یا نہیں؟ ہے تو کیا ہے؟ اور نہیں ہے تو کیوں نہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے جس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ مقبول فکشن نگاروں کو ادب میں ویسی اہمیت حاصل نہیں ہوسکتی جیسی سنجیدہ فکشن نگاروں کو حاصل ہے۔ حالانکہ مقبول فکشن نگار سنجیدہ فکشن نگاروں کے مقابلے میں زیادہ پڑھے جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے زیادہ شائع بھی ہوتے ہیں۔ ادب کا بنیادی کام مسرت بخشتے ہوئے نئی بصیرت اور آگہی عطا کرنا ہے۔ مقبول فکشن نگار مسرت تو عطا کرسکتے ہیں لیکن زندگی کے تعلق سے نئی بصیرت اور آگہی عطا کرنا ان کے بس کی بات نہیں۔ اسی وجہ سے ادب میں ان کو وہ مقام نہیں دیا جاسکتا جو سنجیدہ فکشن نگاروں کو حاصل ہے۔

مقبول فکشن نگاروں کو مختصر افسانے کے مقابلے میں عام طور پر ناول میں چوں کہ زیادہ مقبولیت حاصل ہے اس لیے ہم اپنی گفتگو کو ناول تک ہی محدود رکھیں گے۔ ناول باوجود بے حد لچک دار صنفِ ادب ہونے کے اپنی ساخت کے کچھ اصول بھی رکھتی ہے۔ مقبول ناول نگار اچھی ساخت کے نمونوں پر اپنا مواد ڈھال لیتے ہیں۔ ناول کے مواد اور ناول کی ساخت میں گہرا رشتہ ہوتا ہے۔ اس لیے سنجیدہ ناول نگاروں کے ہاں مواد کے مطابق ساخت میں تبدیلی ملتی ہے۔ چوں کہ ان کے مواد ہی میں ندرت وجدّت ہوتی ہے اس لیے ان کی ساخت بھی الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کا مواد ان کو کسی خاص ساخت تک محدود نہیں رکھتا۔ ناول میں زندگی کی پیش کشی، تجربات اور مشاہدات کا بیان ان کے ہاں اتنا اور ایسا ہوتا ہے کہ وہ ناول کی ساخت یا ہئیت کے ماورا بھی چلے جاتے ہیں۔ ناول کی کوئی ساخت انہیں جکڑ بند نہیں کرسکتی۔ اس بات کی بہترین مثال قرۃ العین حیدر کا ''کارِ جہاں دراز ہے''۔ اس سلسلے میں ڈیوڈ ڈیچس نے اپنی کتاب **Study of A Literature** میں بڑی اہم بات کہی ہے اس نے دنیا کے عظیم ترین ناولوں کے فنی نقطۂ نظر

سے ناقص ہونے کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ وہ ہیئت کو مکمل بنانے سے اس لیے قاصر رہ جاتے ہیں کہ زندگی کا کوئی رخ یا اس کا پھیلاؤ اور اس کی پیش کشی ان پر اس درجہ حاوی یا مسلط ہو جاتی ہے اور وہ اس کو نمایاں کرنے میں اتنے گم ہو جاتے ہیں کہ بعض وقت اپنی ہیئت یا فارم کے باہر چلے جاتے ہیں تا کہ وہ زندگی کو اتنے بھر پور طریقے سے سامنے لے آئیں کہ قاری بھی اس کو پوری شدت سے محسوس کرنے لگے۔ اسی وجہ سے سنجیدہ ناول نگاروں کے پاس اکثر ناقص ہیئت ملتی ہے یا پھر وہ ہیئت کا کوئی نیا تجربہ کرتے ہیں۔ اس کے برخلاف مقبول ناول نگاروں کے ناولوں میں ہمیشہ اچھی ہیئت ملتی ہے۔ اگر ناول کے ظاہری اصولوں اور ہیئت کے اعتبار سے دیکھا جائے تو بہت سے مقبول ناول نگار کسی بھی بڑے سے بڑے ناول نگار سے آگے نظر آئیں گے۔ صرف اس طرح سے ناول کو نہیں جانچا جا سکتا۔ اگر ایسا کیا جائے تو ہم غلط نتائج پر پہنچیں گے۔ بہت سے نقاد کردار نگاری، پلاٹ کی تعمیر یا اس کی ساخت کی تعریف و توصیف پر ہی قناعت کر لیتے ہیں۔ اگر اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو رضیہ بٹ، بشریٰ رحمٰن، قرۃ العین سے بہتر ناول نگار ثابت ہوں گے۔ پلاٹ کی تعمیر، کردار نگاری یا مکالمے کسی بھی ناول کو اونچا درجہ نہیں دے سکتے۔

پرل بک کا کہنا ہے کہ ناول میں بہت زیادہ فن کا خیال رکھنا یا اس کو بالکل نظر انداز کر دینا دونوں نقصان دہ ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے عظیم ترین ناول بھی کسی نہ کسی حیثیت سے نقص رکھتے ہیں۔ دنیا کے عظیم ترین ناول ٹالسٹائی کے ''جنگ و امن'' سے لے کر ایمیلی برونٹی کے ناول ''ودرنگ ہائٹس'' تک ہیئت اور پلاٹ کی تعمیر کے لحاظ سے قابلِ اعتراض رہے ہیں۔ اس کے برخلاف مقبول ناول نگار ناول کی ہیئت پر بڑا قابو رکھتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جو ناول کو سنجیدگی یا عظمت بخشتی ہے۔

ناول میں زندگی کی بھر پور تصویر کشی ہی سب کچھ ہوتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سنجیدہ ناول بظاہر زیادہ مربوط نظر نہیں آتے اس کے باوجود وہ اس قدر مکمل ہوتے ہیں کہ ان میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی جا سکتی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے زندگی کے شدید تاثر کو پیش کرنے کے لیے ہی سنجیدہ ناول نگار ہیئت کا کوئی خیال نہیں رکھتے یا ہیئت کے نئے تجربے کرتے ہیں اس کے برخلافِ مقبول ناول نگار بنے بنائے سانچوں میں مواد کو ڈھالتے ہیں۔ لیکن فن کاری اور کاریگری کا فرق ظاہر ہوتا ہے۔ فن کار کسی چیز کو ایجاد کرتا ہے یا تخلیق کرتا ہے یا پیدا کرتا ہے۔ کاریگر کو دردِ زائیدگی سے گزرنا نہیں پڑتا۔ فن میں یکتائی ملتی ہے، ندرت ملتی ہے یہی وجہ ہے کہ وہ انمول اور گراں مایہ ہوتا ہے۔ تجلی کو تکرار کہاں تک ہو سکتی ہے۔ کاریگر ایک طرح کی چیز بار بار بنا سکتا ہے۔ جب کہ فن کار کے لیے یہ ممکن

نہیں۔فن کاری زندگی کے غائر مطالعہ کا نتیجہ ہوتی ہے۔فن کار زندگی سے سرسری طور پر گزر نہیں جاتا اسی وجہ سے اس کو ہر جگہ ایک جہانِ دگر نظر آتا ہے۔اسی وجہ سے گرین وائیل ہکس نے اپنی کتاب **The Living Novel** میں مقبول اور سنجیدہ ناول نگاروں کے فرق کو نمایاں کرتے ہوئے لکھا ہے کہ سنجیدہ ناول ایک ایسے انسان کا کارنامہ ہوتے ہیں جس نے اپنی زندگی پر اور اپنے اطراف کی زندگی پر بھر پور توجہ کرنے کا سلیقہ سیکھ لیا ہے۔یہ نہ صرف زندگی کے اور دنیا کے اس رُخ کو سامنے لاتا ہے جس کا اس نے مطالعہ کیا ہے بلکہ یہ پراسرار طریقے سے ہمارے تجربے کی صلاحیت بڑھاتا ہے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے جس قدر ہم سنجیدہ ناولوں پر غور کریں گے اور اپنے آپ کو ان میں منہمک کریں گے ہمارا یہ ادبی تجربہ ہمارے لیے قیمتی بن جائے گا۔ سنجیدہ ناول نگار فیصلے صادر نہیں کرتا بلکہ وہ تصویر کے دونوں رخ پیش کر دیتا ہے اور قاری کو مجبور کرتا ہے کہ وہ اس پر غور کر کے خود ہی نتائج اخذ کرے۔ مقبول ناول نگاروں کے پاس یہ تمام باتیں نہیں ملتیں نہ تو ان کے پاس اپنی زندگی اور اپنے اطراف کی زندگی کی ایسی آگہی ملتی ہے نہ تو ہمارے تجربے میں وہ کوئی اضافہ کرتے ہیں اور نہ ہی ان کو پڑھنے کے بعد ہم کو اپنے تجربات کی قدر و قیمت کا احساس ہوتا ہے۔وہ تصویر کا ایک ہی رُخ پیش کرتے ہیں اور اس کی وکالت بھی کرتے ہیں۔

ناول مجموعی طور پر سب کچھ ہوتا ہے۔ہم اپنی سہولت کے لیے اس کی تشکیل کو توڑتے یعنی **deconstruct** کرتے ہیں لیکن اس **deconstruction** کے عمل میں جزو پر کل کی طرح غور کرنے لگتے ہیں۔اسی وجہ سے کیوڈی۔لیوس کا کہنا ہے کہ ناول کو اس کے مختلف حصوں کو مدِ نظر رکھ کر نہیں جانچا جا سکتا کیوں کہ اس میں کمزور حصے بھی ہوتے ہیں۔اس لیے ناول کا مجموعی تاثر ہی اہمیت رکھتا ہے اور قاری سے مسلسل توجہ کا مطالبہ کرتا ہے۔ہنری جیمس کا خیال ہے کہ کسی فن پارے کی بنیادی خوبی کا انحصار اس کے تخلیق کرنے والے ذہن کی خصوصیت پر منحصر ہوتا ہے۔چوں کہ مقبول ناول نگاروں میں غیر معمولی ذہنی اپج نہیں ہوتی اس لیے اس کا کہنا ہے کہ بہترین مارکٹ رکھنے والے ناول نگار عموماً ایک ہی ناول کو بار بار لکھتے ہیں۔اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ حقیقت میں ایک ناول لکھنے کی قدرت رکھتے ہیں۔لیکن ان کے ایک ہی ناول کی ہر قسم مقبول ہوتی ہے کیوں کہ عام قاری کے خواب وخیال کی دنیا اس سے آسودہ ہوتی ہے۔مقبول ناول نگار جس طرح ایک ہی ناول کو بار بار لکھتے ہیں مقبول ناول نگاروں کے مختلف ناولوں سے ظاہر ہے۔

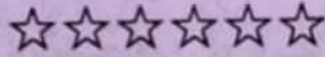
فورسٹر سے لے کر کیو۔ڈی۔لیوس تک ناول کے تمام اہم نقادوں نے سنجیدہ اور اہم ناولوں کی یہی خصوصیت بتائی ہے کہ وہ مجموعی طور پر اچھے ہوتے ہیں۔ان کا مجموعی تاثر فکر انگیز ہوتا

ہے اور وہ قاری کو چونکاتے ہیں اور ایسے انداز سے زندگی کو پیش کرتے ہیں کہ قاری ایک مختلف اور نئے زاویہ سے زندگی کو دیکھتا ہے اور زندگی کے کسی خاص پہلو سے پوری واقفیت اور آ گہی حاصل کرتا ہے۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مقبول ناول نگار کیوں مقبول ہوتے میں اور سنجیدہ ناول نگار، اتنی اور ویسی مقبولیت حاصل نہیں کرتے۔اس کی سب سے پہلی اور اہم ترین وجہ یہ ہے کہ مقبول ناول نگار عام لوگوں کی ذہنی سطح تک اپنے آپ کو لے جاتے ہیں اور سنجیدہ ناول نگار عام ذہنی سطح کو اونچا کر کے اپنی سطح تک لے آنا چاہتے ہیں۔سنجیدہ ناولوں اور مقبول ناولوں میں ایک اور بھی فرق ایسا ہوتا ہے جس کی وجہ سے سنجیدہ ناول مقبول ہونے نہیں پاتے۔سنجیدہ ناول چوں کہ ایک خاص دماغ کی پیداوار ہوتے ہیں ایک ایسے دماغ کی جس نے اپنی اور اپنے اطراف کی زندگی کا بڑی سنجیدگی اور غور وفکر سے مطالعہ کیا ہے اس لیے اس میں وہی گہرائی اور تفکرّ آ جاتا ہے جس کو ایک عام قاری کا ذہن بغیر کوشش کے قبول نہیں کرسکتا۔اس کے علاوہ سنجیدہ ناول نگار زندگی کا کوئی اہم گوشہ ایک نئے اور اچھوتے انداز سے دیکھتا ہے اور دکھاتا ہے اس لیے مصنف کے نقطۂ نظر سے زندگی کو دیکھنے میں دقت پیش آتی ہے اور بغیر کوشش کے اس مخصوص زاویہ سے نہ تو زندگی کو دیکھا جاسکتا ہے نہ ہی سمجھا جاسکتا ہے اسی لیے عام قاری سنجیدہ ناولوں میں دلچسپی بھی بہت کم پاتے ہیں۔سنجیدہ ناول نگار کا بنیادی مقصد تو قاری کے تخئیل وخیال کو مہمیز لگانا اور ایک ذہنی ریاضت کے لیے قاری کو مجبور کرنا ہوتا ہے۔اس کے برخلاف مقبول ناول نگار کا قطعی یہ مقصد نہیں ہوتا کہ وہ قاری کو ذہنی طور پر بیدار کرے۔ اس کا بنیادی مقصد تو اپنی مقبولیت اور تجارت کو فروغ دینا ہے اسی وجہ سے گرینوا ایل ہکس نے کہا ہے کہ اس عدم توجہی کے دور میں مقبول ناول نگار بہت اطمینان سے رہتا ہے۔ کیوں کہ وہ اپنے قاری سے کوئی مطالبہ نہیں کرتا بلکہ اس کا قاری اس سے جو مانگتا ہے وہ اس کو جاننے کی کوشش کرتا ہے اور اس کی مانگ کو ہر ممکن طریقے سے پورا کردیتا ہے لیکن سنجیدہ ناول نگار اس کے بالکل برعکس عوام کی مانگ کو نظر انداز کردیتا ہے۔وہ زندگی کے اس تجربے کو، جس نے اس پر گہرا اور شدید اثر چھوڑا ہے اس کو پیش کرتا ہے۔اس لیے عوام کی مانگ کا خیال کیے بغیر سنجیدہ ناول نگار وہی لکھتا ہے جو اسے لکھنا ہوتا ہے۔درحقیقت زندگی کے تجربات کو شدت سے محسوس کر کے اسی شدت سے دوسروں تک پہنچانے کی کامیاب کوشش ہی کسی بھی ادبی تخلیق کو اہم بنا سکتی ہے۔لیکن اس اہم تجربے کو دوسروں تک پہنچانا آسان کام نہیں ہوتا۔اس کے لیے شدید ریاضت کرنی پڑتی ہے۔ کیوں کہ معجزہ فن کی نمود ''خونِ جگر'' کے بغیر ممکن نہیں ہوتی۔

مقبول ناول نگاروں کی ان کوتاہیوں کے باوجود اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے دانستہ یا نادانستہ طور پر اردو کی خدمت کی ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ادب کا سفر مسرت سے شروع ہو کر بصیرت پر ختم ہوتا ہے۔ اور یہ ناول نگار ادب کا آدھا سفر تو بہر حال کسی حد تک طے کرتے ہیں یعنی مسرت یا تفریح کا سامان مہیا کرتے ہیں۔ اور یوں اردو زبان کے مطالعے کی طرف عام لوگوں کو راغب کرنے میں انہوں نے جو حصہ ادا کیا ہے۔ وہ بھی قابلِ تحسین ہے۔ اردو کتابوں کے مطالعے کا ذوق پیدا کرنے میں ان ناول نگاروں کی خدمات ہمیشہ قدر کی نگاہ سے دیکھی جائیں گی۔ اس کے علاوہ اردو تہذیب کو فروغ دینے میں بھی ان ناولوں نے بڑا حصہ ادا کیا ہے۔ گھریلو اور خاندانی زندگی کی اہمیت کو مسلسل اپنے ناولوں میں پیش کرتے ہیں۔ گھریلو اور خاندانی مسائل کو کس طرح سے حل کیا جاتا ہے ہماری تہذیب اور اخلاق کے اس سلسلے میں کیا اصول ہیں۔ ان تمام باتوں کو مقبول ناول نگار دلچسپ انداز میں پیش کرتے ہیں۔ اس طرح سے لڑکیوں اور عورتوں کی تربیت کے سلسلے میں انہوں نے جو کام کیا ہے وہ یقیناً لائقِ تحسین ہے۔ اس کے علاوہ کاریگری کی زندگی کو جتنی اور جیسی ضرورت ہے اس کو غالب نے بہت پہلے نمایاں کیا تھا۔ اور فن کاری پر کاریگری کو ترجیح دی تھی۔

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ میرا جام سفال اچھا ہے

☆☆☆☆☆☆

اردو کی نئی مغربی شاعرات

اردو کے مغربی ادیب خصوصاً شاعرات کس طرح سوچتی اور اُسے اردو زبان کے قالب میں کس طرح ڈھالتی ہیں یہ اس مقالے کا دائرہ کار ہے اور ان ہی حدود کو ذہن میں رکھتے ہوئے یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ایک اجنبی معاشرے میں رہتے ہوئے کس طرح وہ اپنی تہذیبی اقدار کا تحفظ کر پا رہی ہیں اور ایسا کرنے کے لئے انہیں کن کن صبر آزما مراحل سے گزرنا پڑ رہا ہے نیز اُن تجربات نے اُن کی تخلیقات کو موضوعاتی و ہیئتیا عتبار سے کس طرح متاثر کیا ہے تاکہ بّرِ صغیر میں پنپنے والی نئی اردو نسل کو ان مسائل کا سامنا کرنے کے لئے تیار کیا جائے جواب ہمارے دروازوں پر بھی دستک دینے لگے ہیں۔ لیکن یہ سب کچھ کرنے سے پہلے یہ دیکھ لینا بھی بہت ضروری ہے کہ آج کی عورت فکری طور پر کس منزل پر خود کو پاتی ہے اور اپنے وجود کے اثبات کے لئے کیا کچھ کر گزرنے کے لئے تیار ہے۔ اپنی بات کو واضح کرنے کے لئے یہاں ثاقب رزمؔی (کراچی) کی ایک نظم پیش کرنا ضروری سمجھتا ہوں جس کا عنوان ہی ''نئی عورت'' ہے۔ ملاحظہ کیجئے

نئی عورت
ٹھٹھرتی، جاں گُسل صدیوں کے
اندھیاروں سے اُبھری ہے
نئی عورت
اُجالوں کے جہاں کی ایک مُسافر ہے
نئی عورت کی دُنیا اک شعورِ نو سے تاباں ہے
وہ استحصال کی شکل سے نافر ہے
اور ایک انقلابی ہے
وہ حامی ہے مُساواتِ شِکم کی

عظمتِ محنت کی پالی ہے
علمبردار ہے اپنی روایاتِ درخشاں کی
مگر ایک اشتراکی ہے
نئی عورت
ٹھٹھرتی جاں گسل صدیوں کے
اندھیاروں سے اُبھری ہے
نئی عورت
چراغِ خانہ بھی ہے اور ضیائے بزمِ عالم بھی
زمین کی چاہتوں، خوشیوں کی دلدادہ ہے
اِسراف و تعیش کے چلن کی ایک دُشمن ہے
مُساوات و مُحبت پر وہ تعمیر تازہ کرتی ہے
معیشت میں وہ خود مختار اور آزاد ہے لیکن
متاعِ عفت کردار کی اک پاسباں بھی ہے
وہ سائنس اور دانش کی ضیاؤں میں مسائل کو سمجھتی ہے
نئی عورت
کمالِ حسن میں بھی اجنبی ہے حُسن کے پندار ارزاں سے
ثقافت کا تعطّر پھیلتا ہے اس کی ہستی سے
نئے رنگوں میں استحصال سے وہ رزم آرا ہے
نئی عورت
ٹھٹھرتی جاں گسل صدیوں کے
اندھیاروں سے اُبھری ہے''

یہاں اس کا اعادہ بھی کرتا چلوں کہ یہ صدی جس کو حقوقِ انسانی کی صدی کہا جاتا ہے۔ ''خصوصاً خواتین کے حقوق کی صدی بھی ہے۔ مشرق و مغرب تقریباً سب ہی ملکوں میں خواتین کی تنظیمیں، فلاحی ادارے، قانون دانوں کی انجمنیں اُن بے انصافیوں کے خلاف جدّ و جہد کر رہی ہیں جواب تک خواتین کی قسمت رہی ہیں۔ اس دور کے ادیب، دانشور، قلمکار سب ہی اس مسئلہ پر اظہارِ خیال کر رہے ہیں کہ معاشرہ میں خواتین کا کیا مقام اور کیا حقوق ہونے چاہئیں''

اُوپر پیش کی گئی نئی عورت کی تصویر اور اس صدی کی صورتِ حال کو سامنے رکھتے ہوئے یہ دیکھنا ضروری ہو جاتا ہے کہ اردو زبان میں لکھنے والی خواتین خصوصاً یورپ اور امریکہ میں بسنے والی شاعرات کس طرح سوچتی اور اس کو صفحہء قرطاس پر کس طرح منتقل کرتی ہیں۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ بدلتی ہوئی دُنیا کے تقاضوں نے ہماری شاعرات کو بھی بے انتہا مُتاثر کیا ہے اور وہ اپنے قلم کا بھر پور استعمال کرتے ہوئے اُس بصیرت کو عام کرنے میں کوئی دقیقہ فرو گذاشت نہیں کر رہی ہیں جو اس صدی کی دین ہیں۔ اُنہیں اس بات کا بخوبی احساس ہو چکا ہے کہ دُنیا نے ازل سے اُنہیں استحصال کی چکی میں پیس کر ایک ایسی مخلوق بنا دیا ہے جس کی نفسیات کی بُنیاد راضی بہ رضا رہنے اور ہر ظلم و جبر کو خاموشی سے سہنے کے صنفی رویے پر رکھی گئی ہے اور پیغمبروں کی انقلاب آگیں کوششوں کے باوجود وہ خود کو اس چکّر سے آزاد نہیں کرا پائی ہیں جس میں وہ ازل سے محبُوس ہیں۔ اس استحصال کا احساس یورپ اور امریکہ کی اردو شاعرات کے ہاں بدرجہ اتم موجود ہے مثلاً رشیدہ عیاں حیدر (نیو جرزی) اپنی نظم ''مجسمہء آزادی'' کو موضوع بناتے ہوئے بڑے علامتی انداز میں اُن مظالم کا ذکر کرتی ہیں جن سے عورت گذر کے یہاں تک پہنچی ہے۔ وہ اپنا اور اسٹیچو آف لبرٹی کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتی ہیں۔

آزادی کی دیوی کا ذیشان مُجسمہ
ہاتھ میں مشعل لیکر
اپنے گرد اُجالے بانٹ رہا ہے
برف کے طوفانوں سے، بارش سے بے پرواہ
سردی، دھوپ، تمازت سے یکسر بے گانہ
آزادی کی عظمت کا محکم شہ پارہ
پانی کی بُنیادوں میں گہری، یہ پتھر کی مہ پارہ
ہر موسم کی سختی سہہ کر
پتھر ریزہ کرنے والی لہروں کی
چوٹیں سہہ سہہ کر
وقت اور اہلِ وقت کے سارے جبر و ستم کے
جھونکوں میں استادہ رہ کر

اپنی آن کی مشعل تھامے
شانت کھڑی ہے
میں بھی اپنے عزم پہ کامل ہمت باندھے
وقت کے خودسر دھاروں میں
اپنے موقف پر استادہ ہوں
میرے، اور
مجسمۂ آزادی کے حالات ہیں یکساں
ہاں، لیکن
وہ مورت ہے
اور میں زندہ ہوں۔

اس آخری مصرعے ''اور میں زندہ ہوں'' سے اس بیداری کا اندازہ ہو جاتا ہے جس کی طرف دراصل رشیدہ اشارہ کرنا چاہتی ہیں۔ محترمہ سلطانہ مہر (کیلی فورنیہ) کے مندجہ ذیل اشعار بھی اسی بیداری کی طرف اشارہ کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

یہ نار جو لگتا ہے کہ آزاد بڑی ہے
صدیوں کی غلامی کا لیے بوجھ کھڑی ہے
ہر عہد میں ہر دور میں محکوم رہی ہے
ہر روپ میں، ہر شکل میں مظلوم رہی ہے

یاں نار کی تعظیم کا دستور ہی کب ہے
دھوکہ اُسے کہتے ہیں، سراب اُس کا لقب ہے
زاہد کے لئے زُہد کا تاوان ہے عورت
ملاّ کے لئے عیش کا سامان ہے عورت
فن کار یہ سمجھا ہے کہ گلدان ہے عورت
صوفی کا یہ کہنا ہے کہ شیطان ہے عورت
(عورت)

اپنے ساتھ ہونے والی بے انصافیوں کو آج عورت اس شدّت سے محسوس کرتی ہے کہ وہ اپنے اُس خدا سے بھی شکوہ کرنے سے نہیں چوکتی جس نے اسکی تقدیر میں یہ سب کچھ لکھ کر اسے ہمیشہ ہمیشہ کے لئے معتوب کر دیا ہے۔ ملاخطہ کیجئے:۔

میرے ذوالجلال اکرم، میرے عدل کے مُحافظ
میں تجھ ہی سے پوچھتی ہوں
بنا جرم اور گناہ کے پس جُرم کیوں کھڑی ہوں
میرے رحم دل خدایا
تو کرامتوں کا مالک کوئی مُعجزہ دکھا دے
میری بے زباں اذیت کبھی تو زبان پائے

(آدھی گواہی۔ شاہدہ کاظمی۔ واشنگٹن)

مغربی معاشرے میں پلنے بڑھنے والی عورت اب معاشرے کے تقدّس کے نام پر کوئی مصالحت کرنے کے لئے تیار نہیں ہے۔ اُس نے اس فریب کے حصار کو توڑ دیا ہے جس کا شکار وہ صدیوں تک کبھی خاندانی وقار، یا معاشرتی ضرورت کے تحت رہی ہے۔ اُس کی اس بغاوت نے معاشرے کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے کہ اسے اپنے کبھی اداروں کی دروبست از سرِ نو کرنا ہوگی۔ اُن اخلاقی اور سماجی اقدار کو خیر باد کہنا ہوگا جو اب نئے تقاضوں کا ساتھ نہیں دے سکتیں نئی اقدار وضع کرنی ہوں گی۔ یا پھر پُرانی اقدار کو نئے مفاہیم عطا کرنے ہوں گے۔ معاشرہ اس عمل کو جس قدر جلد مکمل کر لے بہتر ہے ورنہ اُس کے بکھرنے کا عمل بہت تیز ہوتا جا رہا ہے۔ صالحہ جبیں انور (نیوجرزی) نئی عورت کی اسی فکری جہت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتی ہیں:

”تنے ہوئے دبیز پردوں کا حصار ٹوٹ گیا
معاشرتی مصالحت سے میں
بے بہرہ ہوگئی
سوچ صاحب
مُدبرانہ رائے
حالات کی ہمہ جہتی
میری پسپا
نئے حریفوں کے داؤں پیچ مفلوج کر دیے

بے مہری فلک کی اس عنایت پر
میں زندہ در گور ہونے سے بچ گئی

(محبت کا نقیب)

عورت کی اس نئی ہمت کا عکس صرف نظموں میں ہی نہیں اُن غزلوں میں بھی بدرجہ اتم موجود ہے جو مغرب کی اردو شاعرات نے کہی ہیں رشیدہ عیاں حیدر کی ایک غزل کے چند اشعار ملا حظہ ہوں آپ کو اس نئی عورت کے مزاج کا اندازہ ہو جائے گا جو گزشتہ ایک صدی میں پروان چڑھا ہے:

ازل سے میرا گریباں جنوں کے ہاتھ میں ہے
میں کیسے سایۂ دیوارِ یار میں ٹھہروں
کہاں قرارِ جنوں میں مرے تلوّن کو
رہوں چمن میں کہ کسی خار زار میں ٹھہروں
چٹخ کے ٹوٹ نہ جائے یہ مجلسِ ہستی
اگر میں اپنے بدن کے حصار میں ٹھہروں

رشید جہاں نے سماج کی اُس جابرانہ روش کو بھی طنز کا نشانہ بنایا ہے جو صدیوں سے عورت کا استحصال کرنے میں مصروف ہے۔ اس سلسلے میں ان کی ایک مثنوی ''عشق پر زور نہیں''، جس کی ہیروئن ہماری اس صدی کی پڑھی لکھی اور بیدار ذہن عورت ہے اس کے حوالے سے وہ یوں گویا ہوتی ہیں:

میں ہوں رسموں کی بیڑیوں کی اسیر
پاسِ ناموس، پاؤں کی زنجیر
کچھ کہوں تو کہا نہیں جاتا
دل پہ یہ غم سہا نہیں جاتا
کس قدر سخت ہیں یہ رسم و رواج
ناگ بن بن کے ڈس رہا ہے سماج

یہی ہیروئن آگے چل کر ہیرو سے یوں مخاطب ہوتی ہے:

کیا کھلونا سمجھ لیا ہے مجھے
تم نے بیزار کیوں کیا ہے مجھے

میری اپنی بھی شخصیت ہے کوئی
رائے اپنی ہے، حیثیت ہے کوئی
جبر کا مجھ پہ حق نہیں تم کو
روک سکتے نہیں طلاطم کو
میں کھلونا نہیں کہ تم کھیلو
جو چُرا لو، کہ جبر سے لے لو

مغرب میں تخلیق ہونے والے سارے اردو ادب میں جہاں ہمیں وہاں کی زندگی کی اَن گنت جھلکیاں نظر آتی ہیں وہاں وطن کی یاد بھی انہیں رہ رہ کر ستاتی دکھائی دیتی ہے۔ وطن سے دوران انجانی بستیوں میں رہتے ہوئے اپنے پیاروں کے چہرے تو رہ رہ کر نگاہوں میں ناچتے محسوس ہوتے ہی ہیں وطن کی زمین کی مُحبت بھی رہ رہ کر چرکے لگاتی اور بھولی بسری وفاداریوں کو تازہ کرتی نظر آتی ہے۔ عذرا نقوی (مانٹریال) کی نظم ''خواب در خواب'' کے اس بند سے اس بات کا بخوبی اندازہ آپ کو ہو جائے گا:

''میرے محبوب وطن، خاک اور دھول میں لپٹے ہوئے مانوس وطن
تیرا جو قرض ہے مجھ پر وہ چکانا ہے مجھے
چار سو تلخ حقائق سے ملا کر نظریں، پھر نئے طور سے جینے کی رہ و رسم
نبھانا ہے مجھے
تو نے جینے کا جو انداز سکھایا تھا کبھی
حق و انصاف کی جو شمع مرے دل میں جلائی تھی کبھی
اُس کو پردیس نے کچھ اور جلا بخشی ہے
مرے محبوب وطن امتحان تیرا بھی ہے، مرا بھی۔''

وطن کی یاد کے ساتھ ہی ساتھ جن نئے مسائل کا انہیں سامنا ہے ان کی طرف اشارہ کرتے ہوئے حمیرا رحمان (امریکہ) کہتی ہیں:

یہ جال پھیل رہا ہے میری ہتھیلی پر
کہ ہجرتوں کا حوالہ ہے میری قسمت سے
اُکھڑ گئے ہیں میرے دائروں کے سارے شجر
مُقابلہ ہے نئے سورجوں کی حدت سے

دو شعر اور ملاحظہ کیجئے:

اجنبی لوگوں کی کالی بھیڑ میں
اک سخن آثار چہرہ چاہیئے

زریں یاسین (امریکہ)

لوٹ کے جانا ناممکن ہے آگے منظر دھندلے ہیں
بڑھتے قدموں میں حائل ہے خوف کی گہری کھائی سی

عذرا نقوی (سعودی عربیہ)

ہیئتی اعتبار سے آپ کو اندازہ ہوگیا ہوگا کہ اردو کی مغربی شاعرات غزل کے مقابلہ میں نظم کو زیادہ وسیلۂ اظہار بنا رہی ہیں اور اگر یہ کہا جائے کہ اسی میں ان کے جوہر کھلتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں تو بے جا نہیں ہے۔ نظم میں بھی انہوں نے زیادہ تر نظمِ معرّیٰ یا پھر آزاد نظم میں ہی اپنے محسوسات کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ڈکشن بھی وہی ہے جسے ہم وطن یا برِّصغیر میں استعمال ہوتا پاتے ہیں۔ البتہ کہیں کہیں ان نفسیاتی اصطلاحوں کا اضافہ ضرور ہوتا نظر آتا ہے جو جدید علوم کی دین ہیں اور جنہیں اردو والے بھی اب استعمال کرنے لگے ہیں۔ استعاروں میں بھی کہیں کہیں ندرت نظر آتی ہے۔ تاہم مجموعی اعتبار سے اردو ڈکشن کی روایت کا اثر ہی زیادہ دکھائی دیتا ہے۔

یہاں وقت کی تنگی کو ملحوظ رکھتے ہوئے میں نے صرف چند پہلوؤں کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے۔ ورنہ مغربی ممالک میں بسنے والی اردو شاعرات کے ہاں اس زندگی کی اور بھی کئی تصویریں ملتی ہیں۔ خاص طور سے میں نے اُس جنس زدگی کا ذکر نہیں کیا جو مغربی اردو ادب میں خاصا رواج پا رہا ہے۔ اسے پڑھ کر تو قومِ لوطؑ کا حشر یاد آجاتا ہے۔ تاہم اس مقالے کو ختم کرنے سے پہلے ایک بات کی طرف توجہ دلانا ضروری سمجھتا ہوں۔ سوتے ہوؤں کا جاگنا یقیناً ایک مستحسن عمل ہے لیکن یہ سوچ لینا کہ نیند فطرت کے تقاضوں کے مُطابق نہیں بلکہ کسی نشہ آور دوا کے پلائے جانے کی وجہ سے طاری ہوئی تھی درست روّیہ نہیں ہے۔ ہم ایک عرصے سے "مرد اساس معاشرہ" اور اسی قبیل کی دوسری اصطلاحیں سنتے اور استعمال کرتے چلے آرہے ہیں۔ مرد کے ہاتھوں ظلم اُٹھانے کی کہانیاں بھی سُننے کو ملتی ہیں۔ اُتنی ہی اس کے برعکس بھی ہیں۔ یقیناً بہت کچھ ہوا ہے لیکن یہ سب کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت ہوا ہو اس پر از سرِ نو غور کرنے کی ضرورت ہے۔ آج جس معاشرے میں ہم خود کو جکڑے ہوئے پاتے ہیں اس کی تشکیل کی ذامہ داری صرف ایک صنف پر نہیں ڈالی جا سکتی۔ تبدیلی کو وقت کی ضرورت سمجھ کر قبول کرنا ہی صحیح رویہ ہے۔ اور اس تبدیلی کو آج

کے باشعور مرد نے کھلے دل سے قبول کرلیا ہے۔کالی بھیڑیں ہر معاشرے میں ہمیشہ رہتی ہیں یہاں ان کا ذکر مقصود نہیں۔اس تبدیلی کو مرد نے کس طرح قبول کیا ہے اس کے لئے نسیم سید (کینیڈا) کی نظم ''دسویں عورت'' کے کچھ ٹکڑے پیش کرتا ہوں:

ہم تو یہ سوچ کے نکلے تھے کہ شاید اس بار
اپنے خوابوں کے مقدر میں سحر دیکھیں گے
روح پہ اٹھی ہے دیوار جو، گر جائے گی
بنتِ حوا صفِ انسان میں نظر آئے گی
ہم وہاں رسم و روایات و حدیثوں میں گھرے
سازشی ذہنوں کے فتراک و فراست کے طفیل
اپنے ماحول کی بیعت کئے چپ چاپ جیے
اپنے کاندھوں پہ اٹھائے ہوئے رسموں کی صلیب
سرنگوں، سہمے، ہر احساسِ مساوات سے
بچ بچ کے چلے
ہم کو معلوم تھا صدیوں کا تمدن ہے یہی
شوق سے، خلق سے، تحقیر کے سب جام پئے
سو!
کوئی گر دالم تھی، نہ پریشان تھے ہم
اپنی تحقیر پہ شاکر کہ کب انسان تھے ہم
دل کو دیتے تھے تسلی کہ مدلل تھا جواز
تیسری دنیا کے پس ماندہ و بے علم عوام
تنگ ظرفی کے سبب رکھتے ہیں عورت کو غلام
اور یہ سوچ کے نکلے کہ زمیں اور بھی ہے

آج اخبار پڑھا۔
ایک سروے تھا کہ ہر شہر میں دسویں عورت
اپنے اربابِ ہلاکت کے تشدد کے سبب!

جسم پہ نیل لئے!
آنکھوں میں ٹوٹے ہوئے خوابوں کی چُبھن!
وحشتیں چہرے پہ لئے اور ہاتھوں میں احساسِ تحفظ کا کفن
''عارضی گھر'' کی پناہوں میں نظر آتی ہے
اسپتالوں میں پڑے رہتے ہیں بستر ان سے

یہ پڑھا
اور مسافت کی تھکن جاگ پڑی
یہ سفر بھی میرا بے سمت رہا
سارے خوابوں کی طرح
میرا یہ خواب بھی مجرم تھا۔عذابوں میں گھرا
خون کی بوند کی مانند سیہ سطروں پر
ٹوٹ کر پھیل گیا

دوسری بات جس کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے وہ بیداری کے نام پر بدکاری کو رواج دینا ہے۔مغربی معاشرے میں بیداری کی اس لہر نے کچھ بدعتوں کو بھی جنم دیا ہے جو سماج کے لئے ناسور بنتی چلی جارہی ہیں۔ بیداری کے فطری عمل کو جہاں تقویت پہنچانا ضروری ہے وہاں اُن بدعتوں کی کشش سے بھی خود کو بچائے رکھنا ضروری ہے۔ایک متوازن معاشرے کی تشکیل کی بقاء کے لئے ایسا کرنا ضروری ہے۔ معاشرے کے بکھر جانے سے جنگل راج جنم لیتا ہے جس میں پھر کوئی محفوظ نہیں رہتا۔

☆☆☆☆☆

چند پاکستانی شاعرات: روایت اور تجربہ
(نظم کے حوالے سے)

اردو ادب کی تاریخ میں بیسویں صدی کا نصف آخر اس لئے اہم ہے کہ اس دوران خواتین نے بڑے پیانے پر ادب کے کاروبار میں خود کو مستحکم کیا۔ عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے ہم پلّہ نہ سہی، لیکن ایسی متعدد خواتین سامنے آئیں جنہیں شاعری میں اعتبار حاصل ہوا۔

ان شاعرات میں بیشتر اسی روایتی دانشوری کا حصہ ہیں جس سے عام اردو شاعری عبارت ہے۔ ان کے موضوعات و مسائل، نقطہ ہائے نظر اور ان کے شعری طریق کار بھی رسومات کے پابند ہیں۔ جدیدیت کے دورِ عروج میں صرف دو شاعرات ہیں جنہیں خلیل الرحمٰن اعظمی کی انتھولوجی 'نئی نظم کا سفر' میں جگہ ملی۔ لیکن پچھلی تین دہائیوں میں متعدد شاعرات نے اپنی مخصوص انفرادیت کے سبب اہمیت اختیار کر لی ہے۔ ان میں اکثر کا تعلق خطۂ پاکستان سے ہے۔ ان میں بھی کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر اور سارہ شگفتہ نے اپنے قاری زیادہ پیدا کیے ہیں۔ ان شاعرات کا عمومی جائزہ ان کی مخصوص انفرادیتوں کو مجروح کیے بغیر ممکن نہیں لیکن بعض ان خصوصیات کی نشاندہی کی جاسکتی ہے جو ان سب کا مشترکہ سرمایہ ہیں۔ ہر چند کہ یہ شاعرات کوئی علیحدہ مکتب فکر نہیں بناتیں۔ لیکن ان کی کوششیں ایسی ضرور ہیں جو انہیں تاریخی اہمیت کی حامل قرار دے سکے۔

یہ امر ہم سب پر واضح ہے کہ جب ان سب شاعرات نے لکھنا شروع کیا، اردو کی ادبی روایت میں جدیدیت کو بالا دستی حاصل تھی۔ اس رجحان سے وابستہ ادیبوں نے شعر لکھنے اور شعر پڑھنے کے کچھ اصول وضع کیے تھے۔ اور یہ اصول مغرب کی جدیدیت کے اصولوں سے گہری مطابقت رکھتے تھے۔ جس کی رو سے شاعری اصلاً صنعت گری ہے اور اس صنعت گری میں لفظ کا تخلیقی استعمال مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ استعارہ اور علامت، شعر سازی کے مناسب ہتھیار ہیں۔ اس سے ابہام کی وہ مستحسن شکل ظہور پذیر ہوتی ہے جس سے فن پارہ ایک طرف خود مکتفی وجود میں ڈھلتا

ہے تو دوسری طرف فن پارے میں کثرت معنی کے امکان کو راہ ملتی ہے۔ اس دوران ایلیٹ کے اس تصور کو بھی اصولی حیثیت حاصل ہوتی ہے جسے ایلیٹ نے اپنے مشہور مضمون 'روایت اور انفرادی ذہن' میں پیش کیا تھا:

"Poetry is not a turning loose of emotion, but an escap from emotion,it is not the expression of personality. But an escape from personality,But of course only those who have personality and emotion know.what it means to want to escape from these things"

ایلیٹ کا یہ تصوّر رومانی شعریات کی ضد تھا جس کی رو سے شاعری شاعر کے جذبے کا اظہار ہے اور ورڈزورتھ کے لفظوں میں 'بے ساختہ اظہار' ہے۔ایلیٹ کے 'لاشخصیت **impersonality** کے تصوّر کو اس حد تک مقبولیت ملی کہ اکثر شعرا نے اس طرح کے کسی بھی دعوے سے انکار کیا کہ ان کی شاعری سوانحی عنصر رکھتی ہے۔ بلکہ جدید ادیبوں نے اس امر پر اصرار کیا کہ ان کا 'شعری پرسونا' نفسِ شاعر سے الگ آزاد وجود رکھتا ہے۔ اور یہ پرسونا اصلاً اور دنیا کے عام افراد کا نمائندہ تمثیلی کردار ہے جس نے تھیٹریکل کردار کی نقاب اوڑھ رکھی ہے۔ اس لیے شعری پرسونا کے تجربات کا شخص شاعر سے کوئی براہِ راست تعلق نہیں ہے۔ اور اگر شاعر کے بعض سوانحی اشارے کسی تعلق کو ثابت بھی کریں تو اصلاً شاعر ان نجی تجربات کو عام حقیقت میں تبدیل کر کے ہی شعر لکھتا ہے۔

جدید اردو تنقید نے 'لاشخصیت اور معروضیت' کے تصوّر کو بہت جلد قبول کر لیا۔ اور وہ بھی من وعن۔ ایلیٹ کے اس تصور کا یہ اثر مرتب ہوا کہ اردو شعرا نے بھی 'معروضیت' اپنانے کی شعوری کوشش کی۔

اس عمومی ادبی فضا میں کشور ناہید، فہمیدہ ریاض اور دیگر شاعرات نے اپنا تخلیقی سفر شروع کیا۔ کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض نے شاعری کا آغاز رومانی نوعیت سے کیا تھا۔لیکن بہت جلد ان کی شاعری نے ایسے کئی انقلابی قدم اُٹھائے جو یقیناً جدیدیت کی ضد تھے۔ سب سے زیادہ چونکا دینے

والی بات یہ ہوئی کہ ان شاعرات نے 'شعری پرسونا' کو 'نسائی شعری پرسونا' میں تبدیل کر دیا۔ یعنی یہ کہ ان کی شاعری کا متکلم راوی عام انسان یا کوئی مرد نہیں ہے بلکہ ایک 'عورت' ہے جو اپنی امتیازی شناخت اور امتیازی ذہنی رویے کے ساتھ 'شعری پرسونا' بنی ہے۔ کیا کوئی عورت کامیاب 'شعری پرسونا' کی شکل اختیار کر سکتی ہے، میرے خیال میں اس کی 'انوکھی لہریں' میں میرا جی نے کامیاب تجربہ کیا تھا۔

دوسری اہم بات یہ ہوئی کہ ان شاعرات نے جدیدیت کے وضع کردہ اصول 'لاشخصیت اور معروضیت' سے انحراف کرتے ہوئے اپنی شاعری کو 'شخصیت کا اظہار' قرار دیا ہے۔ 'بے نام مسافت' میں کشور ناہید لکھتی ہیں:

> ''لاتعلقی سے لوگ عمر بھر شعر کہتے رہے ہیں۔ جو جس سے بن پڑا اُس نے کہا، مجھ سے یہ نہیں ہو پایا۔ شعر اور سوانح عمری کو ایک کر دینا تو ممکن نہیں ہوا لیکن اتنا ضرور ہے کہ لاتعلقی کا خنک رویہ بار نہ پا سکا۔ ذاتی واردات کا غیر ذاتی انداز میں اظہار کا مسلک بھی کچھ اتنا نہ بھایا۔ اسی مزے کی تلاش رہی کہ ذاتی واردات کا معرضِ اظہارِ ذاتی ہو۔'' ۲

کشور ناہید کی تلاش کامیاب رہی یا نہیں، یہ امر واقعہ ہے کہ پچھلی تین دہائیوں میں پاکستانی شاعرات شخصی اظہار کے لیے کوشاں نظر آتی ہیں۔ اظہار کو شخصی **personal** بنانے کے لیے عام طور پر یہ دو رویے اختیار کیے گئے ہیں۔ ایک تو یہی کہ واردات ذاتی ہو یا غیر ذاتی، ان کی پیش کش اس طرح ہو کہ وہ پرسنل معلوم ہوں۔ اس نوع کا ادبی رویہ رومانی شاعری میں دیکھا جا سکتا ہے۔ جس میں نظم کا 'میں' واحد متکلم راوی خود شاعر ہوتا ہے۔ یہ 'میں' کوئی نمائندہ فرد نہیں ہوتا۔ نظم میں ڈرامائیت ہوتی ہے۔ شاعر خود کو ناول کے کسی کردار کی طرح پیش کرتا ہے۔ اس طرح کہ جیسے سارے واقعات خود اس پر بیت رہے ہوں۔ یا اس کے شعور پر اثر انداز ہو رہے ہوں۔

> اتنی گرمی / میرا تن اندر سے بھٹی / باہر کی گرمی / مہندی لمحے بھر کو ٹھنڈک / بیچ ہتھیلی آن جگائے / پانی پنڈے پر ڈالو تو / آتی جاتی ٹھنڈک / رویں رویں میں / ٹھہر ٹھہر کے چین سجائے / ٹھنڈے پیٹ اور نرم کٹوروں / بیچ رکھے ہاتھوں میں جاگے / دھوپ میں جیسے گیلے کپڑا / رات میں جیسے خواب کا نشہ / پھیلے پھیلے اور بھی پھیلے / ان چھوتی کلیوں کی دودھ سفیدی / جاگتی بند ہوتی آنکھوں کی

صورت/پھول میں ڈھلنے کو تڑپے تو/فاختہ جیسے بازو کھولو/انگڑائی
کی گرمی تم سے نئی چنبیلی مانگ رہی ہے//

(تم سے' کشور ناہید)

نیند نہیں آتی
بستر کی خواہش بھی آسودگی چاہتی ہے
میں ستارے گنتے گنتے
یہ سوچتی ہوں کہ ستاروں کی گنتی
تو تمہیں گلا گھونٹ کر مار ڈالنے سے کہیں کم ہے
تم میں بھی خواہش ہے
مجھ سے خوبصورت بنے رہنے
اور نت نئے ڈیزائنوں کے کپڑوں میں
لپٹے رہنے کی

ترا ئسیا شہر بھنبور کشور ناہید

میں اپنے حمل کا بوجھ لیے/دھرتی کو ڈھونڈتی آئی تھی/پر دھرتی
کہاں ہے جس پر یہ بوجھا لے کر بیٹھ سکوں /وہ جنموں کی سنگی میری
جس کی مٹی میں جذب ہوا تھا دودھ مرا//

پلاٹ: فہمیدہ ریاض

ان مثالوں میں 'میں' شخص شاعر نظر آتا ہے۔ ایسا معلوم پڑتا ہے کہ کسی تمثیلی کردار کی طرح کشور یا فہمیدہ اپنا performance دے رہی ہیں۔ میرا جی کے 'کلرک کا نغمہ محبت' کی طرح یا اختر الایمان کے 'باز دید' کی طرح۔

ظاہر ہے کہ یہ اظہار پرسنل نہیں ہوسکتا۔ اور صرف 'میں' کا استعمال بھی پرسنل بنانے کے لئے کافی نہیں ہے۔ راشد اور میرا جی نے بڑے پیمانے پر واحد متکلم کے استعمال کا تجربہ کیا ہے۔ راشد کے بارے میں زیادہ اعتماد کے ساتھ اور میرا جی کے لیے قدرے کمزور دعویٰ کیا جاسکتا ہے کہ ان کی شاعری ان کی اپنی شخصیت کا اظہار نہیں ہے۔ ان کی نظموں کا واحد متکلم ''میں'' اصلاً نمائندہ کردار ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ موڈرنسٹ شعرا میں ییٹس نے واحد متکلم کو اپنی بعد کی شاعری میں بڑے موثر انداز سے استعمال کیا تھا اور غالباً راشد اور میرا جی اسکے زیر اثر آئے جس کی رو سے وہ

عمومی تجربہ کو شخصی بنا کر زیادہ موثر انداز میں پیش کر سکتے تھے۔ اصلاً پرسنل ہونے کا تعلق کسی تجربے کی واقعیت سے اس قدر نہیں ہے جتنا کہ اظہار کی نوعیت سے ہے۔ اظہار میں ڈاکومنٹیشن کا رویہ ملتا ہو۔ اشخاص کے نام لیے جائیں، مخصوص علاقوں کے حوالے ہوں، تاریخی واقعات کی طرف اشارے ہوں، خاندانی تنازعات اور روزمرّہ کی مشکلات اور پیچیدگیوں کا بیان ہو، ان تجربات کا ذکر ہو جنہیں عوام میں مشکل سے لایا جاسکتا ہے یا پھر راوی اپنے اعصابی تناؤ، ذہنی کشمکش اور اپنی ناکامیوں اور نامرادیوں کا جرأت مندانہ اظہار کرتا ہو، مذکورہ شکلیں کسی بھی اظہار کو پرسنل/ذاتی بنانے کے لیے کافی ہیں۔ اس باب میں فہمیدہ ریاض 'لاؤ اپنا ہاتھ لاؤ ذرا' اور کشور ناہید کی متعدد نظمیں مثلاً آ گہی، عروسی، ہم نے خواہشوں کے سارے پرندے اُڑا دیئے ہیں، میں اور میں، کشور ناہید وغیرہ بطورِ مثال پیش کی جاسکتی ہیں۔

شخصی اظہار کے غیر معمولی دلچسپی کے سبب ایک تیسری اہم بات یہ سامنے آئی کہ ان شاعرات کے یہاں ایک طرف اعترافی شاعری confessional poetry کے نمونے ملنے لگے اور دوسری طرف مرداساس معاشرتی اصولوں سے تانیثی بغاوت اور احتجاج کو ان شاعرات نے بڑے پیمانے پر موضوع بنایا۔ Laurence Learner نے Anne Sexton (این سیکسٹن) کی نظم 'Double Image' کو کنفیشنل قرار دینے کی تین وجہیں بیان کی ہیں۔ (۱) اس نظم میں حقیقی عنصر موجود ہے۔ تفصیل کے ساتھ سوانحی پہلو کا بیان ہے، اہلِ خاندان کا ناموں کے ساتھ ذکر ہے، واقعہ کب اور کہاں پیش آیا، کی تفصیل بیان ہوئی ہے۔ (۲) ان تجربات کا بھی بیان ہے جن کا پبلک اظہار باعثِ شرم تصور کیا جاسکتا ہے اور ایسا کرنے والا سماج کی نظر میں حقیر گردانے جانے کا رِسک لیتا ہے۔ (۳) نظم میں زبان کا استعمال موڈرنسٹ کے برخلاف غیر شائستہ اور غیر شاعرانہ ہے۔ ہوسکتا ہے کہ مذکورہ شاعرات اس انتہا تک نہ گئی ہوں لیکن کنفیشنل عناصر کے استعمال سے سروکار ضرور رکھا ہوگا۔ خواہ اظہار اس حد تک برہنہ یا جرأت مندانہ نہ ہو جتنا کہ اس نوع کی شاعری میں دیکھنے کو ملتا ہے۔

ہاں ذہن میں ہے مرے ذائقہ ان بوسوں کا
جن کو چکھنے سے بھی انکار کیا تھا دل نے
میری رگ رگ میں وہ سیال رواں ہے اب تک
جس سے بچ جانے پہ اصرار کیا تھا دل نے
میرے اطراف پتنگوں کی طرح اڑتے ہیں

مرے بوسے وہ مرے جھوٹ سے بوجھل بوسے
خون چھینٹیں اُڑاتے ہوئے گھائل بوسے

______ بدن دریدہ: فہمیدہ ریاض

میرے شوق کو میرے گہنے سے بھلا جانے کون / بھلا جانے کون تجھے اور مجھے / پہچانے کون تجھے اور مجھے کوئی سب کچھ جان کے انجانا / کوئی سب کچھ دیکھ کے بے گانہ / جسموں کی ہیئت تو سب کی ایک سی ہے // اندر بھلا کس نے جھانکا ہے / اندر تو گھور اندھیرا ہے / ہاں سب کا باہر ایک سا ہے //

______ آبِ خشک اور آگ: کشور ناہید

تمہارے گہرے گھنے سفید بادلوں میں / میری خواہش کی چاندنی
کی اداس صبحیں / گداز پائیں / میں روٹھ جاؤں تو وہ منائیں /
میں جاں کنی کا نقاب اوڑھوں / تو دل میں جھانکیں / مجھے منائیں

______ فادر کمپلکس: کشور ناہید

سارا شگفتہ کی اعترافی تخلیقات ذہنی بیماری 'depression' اعصابی تناؤ، نفسیاتی کشمکش موت بشمول خود ہر ایک پر شک کی نگاہ ڈالنا، جیسے عناصر سے عبارت ہے۔ سارا' اپنے تجربات کو منتشر پیکروں کے کولاژ کی صورت میں پیش کرتی ہیں یا پھر سرریلسٹک امیجز کی شکل میں۔ اظہار اکثر اس قدر غیر موجود ہوتا ہے کہ دو مصرعوں میں کسی ربط کی تلاش انتہائی مشکل کام قرار پاتا ہے۔

پاکستانی شاعرات کا اہم موضوع 'احتجاج' بھی ہے۔ فہمیدہ ریاض کے یہاں سیاسی احتجاج کی لہر تیز ہے۔ لیکن دوسری خواتین بالخصوص سارا شگفتہ اور کشور ناہید کی تخلیقات میں یہ احتجاج مرد اساس معاشرے کے خلاف تانیثی بغاوت اور تانیثی تشخص کی تلاش سے عبارت ہے۔ 'جاروب کش، کتنی چاہت والے لوگ تیرے دیوانے، اے کاتبِ تقدیر لکھ، میں کون ہوں' نظمیں کشور ناہید کی عمدہ مثالیں ہیں۔ اور اب سارا شگفتہ کی نظم 'عورت اور نمک' سے یہ ٹکڑا دیکھئے:

تم کس کنبے کی ماں ہو / ریپ کی، قید کی، بٹے ہوئے جسم کی / یا
اینٹوں میں چنی ہوئی بیٹیوں کی / بازاروں میں تمہاری بیٹیاں /
اپنے لہو سے بھوک گوندھتی ہیں / اور اپنا گوشت کھاتی ہیں /

۔۔آج تمہاری اپنی بیٹیوں سے کہتی ہے / میں اپنی بیٹی کی زبان
داغوں گی / لہو تھوکتی عورت دھات نہیں / چوڑیوں کی چور نہیں /
میدان میرا حوصلہ ہے / انگارہ میری خواہش / ہم سر پر کفن باندھ کر
پیدا ہوئے ہیں / کوئی انگوٹھی پہن کر نہیں / جسے تم چوری کر لو گے //
لیکن احتجاج جب شدت اور انتہا پسندی اختیار کرے تو وہ کبھی کبھی عریاں اور فحش بھی ہو جاتا ہے۔

انسانی گارے کو ترتیب دیتے ہوئے
حرامزادی ہو گئی ہوں
زندگی بار بار بچے نہیں جنتی
جو سلوک کے پتھر چباتی رہتی
زمین کا ساحل نہیں ہوتا
میں تو چلتے چلتے مٹی کو حاملہ کر دوں گی

('انسانی گارے' سارا شگفتہ)

کشور ناہید اور سارا شگفتہ کی کھردری اور خوفناک دنیا سے الگ پروین شاکر نے رومانی جذبوں کی ایک ایسی رنگین دُنیا بسائی ہے، جہاں ہر عمر کے مرد و زن سکون اور آسودگی کی تلاش میں داخل ہوتے ہیں اور تھوڑی دیر کے لئے خود کو گم کر دیتے ہیں۔

جانے سے پہلے
اس نے میرے آنچل سے ایک فقرہ باندھ دیا
I"LL miss you
سارا سفر خوشبو میں بسا رہا

(پروین شاکر)

حواشی

۱۔ شفیقہ فاطمہ شعریٰ اور فہمیدہ ریاض
۲۔ بحوالہ رسالہ اظہار، ص ۵۔

☆☆☆☆☆

بیسویں صدی میں خواتین کی اردو شاعری۔ ایک جائزہ

(۱۹۵۰ کے بعد)

گذشتہ دس پندرہ سالوں میں خواتین کے شعری مجموعے اس قدر تیزی سے منظرِ عام پر آئے ہیں کہ اب انہیں انگلیوں پر گننا تو کجا، کاغذ پر بھی ان کی مکمل فہرست بنانی آسان نہیں ہے۔ غالباً اسی لیے بعض اہلِ قلم کو اس بات پر حیرت ہو رہی ہے کہ آیا یہ سب واقعی خواتین کی ہی نگارشات ہیں یا اس ''پردۂ زرنگاری'' کے پیچھے کوئی معشوق چھپا بیٹھا ہے۔ ملاحظہ ہو ماہنامہ شاعر دسمبر ۱۹۹۹ء[۱۲]

حالاں کہ یہ کوئی آج نیا الزام نہیں ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ اردو کیا انگریزی جیسے ترقی یافتہ ادب میں بھی شاعرات اور خواتین کے علمی و ادبی کارناموں کا ذکر از بس کہ خال خال ہے۔ وجہ چاہے جو ہو۔ اس عام عدم توجہی نے خواتین کے حلقے میں بے چینی پیدا کی ہے اور اظہار کی تڑپ میں وہ مبتلا ہیں۔ اس امر کی جانب اب وہ بھرپور توجہ دے رہی ہیں کہ ان کی اہمیت کسی سے کم نہیں، اس کوشش میں وہ نت نئے تجربے کر رہی ہیں، نئے نئے موضوعات کی پیش کش میں آگے آئی ہیں اور سب سے بہتر بات یہ کہ اب وہ بھی منہ میں زبان رکھتی ہیں۔ وہ مردوں کی زبان میں اپنے احساس وفکر کی ترجمانی نہیں کرتیں بلکہ خود اپنی آواز کی انہوں نے اچھی شناخت پیش کی ہے۔

قدیم شاعرات میں جن ناموں کو شہرت ملی ہے ان میں مہ لقا بائی چندا، جو پہلی صاحبِ دیوان شاعرہ کی حیثیت سے اپنی پہچان بناتی ہیں۔ منی بائی حجاب۔ نواب شاہ جہاں بیگم شیریں (والی ریاست بھوپال) وغیرہ ہیں، ان ناموں میں بیشتر کا تعلق کنیزانِ حرم یا طبقۂ شاہدانِ بازاری سے تھا۔ بیسویں صدی کے اوائل میں کوئی اہم شاعرہ کا نام نہیں ملتا ہے۔ کچھ کے نام اور کلام کے نمونے ''بہارستانِ ناز'' (مؤلف حکیم فصیح الدین رنج میرٹھی ۱۸۶۴ء) تذکرۃ النساء، چمن انداز (درگا پرشاد نادر ۱۸۷۸ء) وغیرہ تذکروں میں موجود ہیں مگر تفصیل اور حوالے کے بغیر۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ خواتین جو شریف گھر کی بہو بیٹیاں تھیں، قدرتِ خداوندی سے اگر شعر گوئی کا ذوق بھی رکھتی ہوں گی تو اس کی تشہیر سے ڈرتی تھیں، ایک خوف، ایک حجاب تھا جو انہیں ہزار پردوں کے پیچھے گھٹن

کی زندگی گزارنے پر مجبور بنائے ہوئے تھا۔ بالخصوص شعروشاعری کو خواتین کے لیے ایک عیب تصور کیا جاتا تھا۔ ہمارے نزدیک اس کا جواز یہ ہے کہ چوں کہ اس فن کا تعلق بالعموم کوٹھے والیوں سے تھا لہٰذا محل کے اندر شہزادیوں اور رئیس زادیوں کے درمیان اس ذوق کا پایا جانا معیوب نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا لیکن عہدِ حاضر میں جب شعر گوئی کا مذاق ڈرائنگ روم کی زینت بن چکا ہے تو اکثر شریف زادیاں اس فن میں اپنی مہارت دکھانے میں کوشاں ہیں۔

آزادی کے بعد خواتین قلم کاروں کی تعداد میں اچھے خاصے اضافے ہوئے ہیں۔ خاص طور سے عصرِ رواں میں تو ان گنت شاعرات سننے اور پڑھنے کو مل رہی ہیں۔ باضابطہ مشاعرے، ریڈیو، ٹی وی اور سیمینار وغیرہ میں ان کی شرکت عام ہوگئی ہے۔ بدلتے ہوئے زمانہ کے ساتھ ساتھ زندگی کے انداز اور اس کی رفتار بہت بدل گئی ہے اور اس تغیر آشنا شدہ کائنات نے خواتین کی تعلیم کے ساتھ ان میں علم وادب کا بھی خصوصی ذوق بیدار کیا ہے، ان کے مزاج، مذاق اور ذہنی معیار میں تبدیلیاں آئی ہیں۔ شعروشاعری میں ان کے موضوعات بھی نیرنگِ ساماں ہوئے ہیں، نئے نئے تجربات و مشاہدات سے وہ اب گذر رہی ہیں، ان کی آگہی اور شعور نے انہیں ہر قسم کے سیاسی سماجی اور جنسی موضوعات سے کھل کر دلچسپی لینا سکھایا ہے اور سب سے اہم بات یہ کہ اب انہیں اپنی ذات اور وجدان پر بھروسہ ہے۔ وہ شاعری کے نگارخانہ میں اپنی ذات اور وجدان کے حوالے سے اپنی پہچان بنانے میں بڑی حد تک کامیاب ہیں۔

خواتین میں جو شاعرات خصوصی شہرت کی حامل رہی ہیں ان کے نام اس طرح ہیں: ادا جعفری، شفیق فاطمہ شعریٰ، فہمیدہ ریاض، پروین شاکر، کشور ناہید، ساجدہ زیدی، زاہدہ زیدی، زہرا نگار، نور جہاں ثروت، بیگم ممتاز مرزا، صدیقہ شبنم، نزہت صدیقی، عرفانہ عزیز، پروین فنا سید، سیدہ شان معراج، ملکہ نسیم، وحیدہ نسیم، نسیم نکہت، اُمِ ہانی، داراب بانو وفا، شاہ جہاں بانو یاد، رعنا حیدری، سلمیٰ جاوید، رضیہ رعنا، سمیعہ تسیم، رفیعہ شبنم عابدی، وغیرہ۔ ان میں سے چند نے تو واقعی کمالِ ہنر مندی کا ثبوت دیا ہے اور اپنی آواز کی انفرادیت سے پڑھنے والوں کو اپنا گرویدہ بنالیا ہے۔ ان ناموں کے علاوہ بھی بہت سارے نام ذہن کے افق پر تازہ بہ تازہ جگمگا رہے ہیں، مثلاً شاہدہ حسن، اسنیٰ بدر زبیری، سکینہ ساجد پنہاں، عذرا پروین، پروین راجہ، ثمینہ راجہ، حمیرا رحمٰن، رشیدہ عیاں، بلقیس ظفیر الحسن۔ تسنیم صدیقی، شہناز مزمل، ترنم ریاض، انیسہ تنویر، زرینہ زریں، آشا پربھات، اوشا بھدوریا، صدف جعفری، شہناز نبی، کہکشاں تبسم، شگفتہ طلعت سیما، عشرت آفریں، شہلا نگار شمسی، نینا جوگن، شبنم عشائی وغیرہ۔ ان میں سے بیشتر کے مجموعے منظرِ عام پر آچکے ہیں اور کچھ ایسی بھی ہیں

جن کے مجموعے ابھی تک شائع نہیں ہوئے ہیں لیکن ان کے کلام مختلف معتبر رسائل کی زینت بن چکے ہیں اور اس امر کا بین ثبوت ہیں کہ یہ شاعرات محض چراغ سے چراغ جلانے کی ہنر آشنا ہی نہیں بلکہ ایک نئے جہان کی متلاشی ہیں۔

شعر وادب جو ایک طویل عرصہ سے مرد کے ہی زیر سایہ پروان چڑھتا رہا تھا اب خواتین بھی حسبِ استعداد اس میں وسعت اور پھیلاؤ لا رہی ہیں۔ عہدِ جدید کی شاعرات میں سب تو نہیں لیکن چند نے یقینی طور سے شعر و شاعری پر مرد اور عورت ہونے کا اطلاق تو قائم رکھا ہے مگر وہ کسی سے کم تر یا دوئم درجہ کی شہری نہیں رہی ہیں۔ جدید اردو شاعرات کے یہاں "عورت" اپنی اولین صورت میں ایک ایسا دل کش پیکر بن کر ابھری ہے جو اپنے رنگ، روپ، رعنائی اور اداؤں سے مرد کی توجہ کا مرکز بنی۔ وہ "وفا کی دیوی" اور "حیا کی مورت" نظر آتی ہے۔ اس کی ذات کا مقصد خود کو راہِ وفا میں فنا کر دینے میں ہے، سپردگی، ایثار اور قربانی اس کی فطرت کے ایسے تقاضے ہیں جس نے مرد کی محکومیت کو بھی خوشگوار طور پر قبول کرنے کا ہنر اسے سکھا دیا تھا۔ بغاوت اور اپنی انفرادیت کا احساس تو بہت بعد میں بیدار ہوا ہے۔ مغربی افکار اور جدید علوم وفنون سے شناسائی نے مشرق کی عام شعری فضا میں بھی تغیرات کے رنگ پیدا کیے یقینی طور سے آج کی خواتین کل سے مختلف ہیں، ان کی فکر کی جہتیں، ان کے محسوسات، سوچنے کا انداز، ہر مقام پر اب آپ کو ایک نئے انداز کی جھلک نظر آئے گی۔

شاید شکست و ریخت کا ایک سلسلہ ہوں میں
سب کرچیاں سمیٹ کے پھر آئینہ ہوں میں
تسکینِ جسم و جان کا اک واسطہ ہوں میں
منزل نہیں کسی کی فقط راستہ ہوں میں
ہر لحظہ احتساب میں رہنا ہی تھا مجھے
پنہاں عذابِ ذات کی جب شاعرہ ہوں میں
شاید بدل گئے مری نظروں کے زاویے
دل جس پہ مر مٹا تھا ادائیں کچھ اور تھیں
اس کو مرے بدن کے تحفظ کا تھا خیال
وہ بے خبر کہ دل کی وفائیں کچھ اور تھیں

(سکینہ ساجد پنہاں)

زندگی آسودگی کی آرزو میں گم ہو گئی
کاش! ہم بھی اس سمندر کا کنارا دیکھتے

یہ بھی اچھا ہی ہوا اب حوصلہ باقی نہیں
دیکھ سکتے تو نہ جانے اور کیا کیا دیکھتے

(ثمینہ راجہ)

پہچان مری گھر سے نہیں ہجرتوں سے ہے
یہ المیہ بھی ہونے لگا مجھ پہ فاش پھر
پورے گاؤں میں گھپ سناٹا پھیل گیا ہے
لوگ اپنے بچوں کے سرہانے جاگ رہے ہیں

(حُمیرا رحمان)

آگے پھیلا ہوا بے کراں دشت ہے
پیچھے
اپنے ہی قدموں کے جھلسے ہوئے
پھوٹ پڑتے ہوئے
آبلوں کے بلکتے نشاں
نہ تو آغاز ہی خوشنما تھا
نہ تو انجام پیشِ نظر ہے
زندگی تو سُلگتی ہوئی ریت پر
اک مسلسل سفر ہے۔۔۔!

(نظم ''زندگی'' کہکشاں تبسم)

مندرجہ بالا اشعار میں عذابِ ذات کا کرب بھی پوشیدہ ہے، شبرِ جسم کی غیر معمولی اہمیت کا احساس بھی اور ایک ایسا اجتماعی اور سیاسی شعور، جو ذات کو کائنات سے ہم آہنگ کرنے کی خوب صورت مثالیں دے رہا ہے۔

خواتین کے یہاں مرد اساس معاشرہ سے بغاوت کا لہجہ آہستہ آہستہ تیز ہوتا جا رہا ہے۔ اب وہ ''وفا کی دیوی'' اور ''حیا کی مورت'' کی جگہ ایک نئے پیکر میں ابھر رہی ہیں، جہاں اپنے وجود اور اپنی ذات کا احساس ہی ان پر حاوی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اک عمر کی وفا شعاری کے تجربے نے جو داغ دیئے ہیں وہ اسے کسی صورت فراموش نہیں کر پا رہی ہیں، ان کے اندر کی آگ نے ان کے وجود کو ہی نہیں جلایا ان کے لطیف اور کومل احساسات کو بھی گھایل کیا ہے اور اس کا ردِ عمل بسا

اوقات بڑا خطرناک ہوا ہے۔:

تمہاری خواہش کے توڑ ڈالے ہیں سارے لات و منات ہم نے
اگر ہو فرصت، تو کعبۂ دل کا تم بھی آ کر طواف کرنا
نہ کوئی تلمیح و استعارہ، نہ ہے سخن کوئی قند پارہ
کہ زندگی نے سکھا دیا ہے ہمیں ہر اک بات صاف کرنا
(رشیدہ عیاں)

بے خطا ہم نے کب کہا خودکو
سعدیہ ہم کوئی فرشتہ ہیں
(سعدیہ روشن صدیقی)

صاف گوئی اور بے باکی اچھی چیز ضرور ہے مگر ابہام اور کنایے کا بھی اپنا ایک حسن ہے، بالخصوص شاعری کی زبان میں بے باک لہجہ اکثر اوقات ترش رو بن جاتا ہے اور خواتین کے لہجے میں ترش روئی شاید بہت پسندیدہ چیز نہیں۔ یہ بھی ایک سچائی ہے کہ اکثر جدید شاعرہ اپنے لہجے کی بے باکی اور صاف گوئی کی بدولت شہرت کے آسمان کو چھوتی ہیں۔ نسوانی شاعری جواب تک دبے دبے سے لہجہ میں بیان ہو رہی تھی اچانک تیزی سے باغیانہ آہنگ اختیار کرتی جا رہی ہے۔ اس پر کچھ حد تک فیمنسٹ تحریک کا بھی اثر ہے۔ اس نئے پن نے قاری کو بلاشبہ فوری طور پر اپنی جانب کھینچ لیا لیکن یہ تاثر بہت دنوں تک قائم نہیں رہ سکا۔ جس طرح ترقی پسند تحریک کے زمانے میں ہنگامی شاعری اپنے وقت کی آواز بن کر رہ گئی، اسی طرح ہماری شاعرات کی یہ بے باکی اور بے حیائی بھی بہت جلد اپنا اثر زائل کرنے لگی ہے۔ فہمیدہ ریاض ہوں یا کشور ناہید، ساجدہ زیدی ہوں یا زاہدہ زیدی، اپنے افکار کی دنیا میں جہاں کہیں توازن پیدا کرسکی ہیں، وہیں کامیاب ہیں۔ بہت مشہور ہو جانا اس بات کی طرف ہرگز اشارہ نہیں کرتا کہ آپ بہت اچھا لکھ رہی ہیں۔ بلکہ بسا اوقات سطحی چیزیں ہی زیادہ مقبول ہو جاتی ہیں۔ خواتین شاعرات سستی شہرت کی خاطر کبھی کبھی اپنے ذوق اور معیار سے نیچے اتر آتی ہیں لیکن ہاں یہ غلطی سب سے نہیں ہوئی ہے، اس لیے نسائی شاعری کا بھرم ابھی برقرار ہے۔

عورت بنیادی طور پر ایک ماں ہے، ممتا اور محبت کا سرچشمہ وہ عاشق بھی ہے اور محبوبہ بھی، وہ عورت بھی ہے اور کبھی کبھی مرد کی نگاہ سے بھی خود کو دیکھتی ہے، البتہ ایک خوبی ضرور ہے جو اسے صنفِ مخالف سے ممتاز بناتی ہے، وہ اس کی نسائیت ہے جس کے وسیلے سے احساسات کی لطافت اور

نزاکت اسے نصیب ہوئی ہے۔ جہاں کہیں اپنی اس خوبی کو شاعرات نے برقرار رکھا ہے وہاں نسائی شاعری کا جادو ہی کچھ اور ہے۔ یہ شاعری ہمارے ادراک کو نہیں، ہمارے احساس کو براہِ راست مس touch کرتی ہے۔

میں نے تمہیں چاہا تھا، بس یہ تھی خطا میری
اس جرمِ محبت کی جو چاہو سزا دے دو
(سمیعہ نسیم)

خوابوں کی دنیا پھر دکھلا دو اماں
سونے جاگنے والی گڑیا لادو اماں
میں دنیا کی چالاکی کو جان نہ پاؤں
مجھ کو میرا بھولا پن لوٹا دو اماں
نیند کہاں کی، خوابوں سے اب، کیسا رشتہ
خالی لوری دے کر ہی بہلادو اماں
(اسنیٰ بدر زبیری)

گلابی پاؤں مرے چمپئی بنانے کو
کسی نے صحن میں مہندی کی باڑھ اگائی ہو
(پروین شاکر)

موضوعات کے ساتھ خواتین کے لب و لہجے میں بھی تبدیلی آئی ہے، نئی امیجری اور قدیم اساطیر سے مدد لینے کا ہنر انہیں آ گیا ہے۔ مختصر یہ کہ نسائی شاعری کی مجموعی فضا میں یقیناً وسعت پیدا ہوئی ہے۔ نیا شعور، نئی آ گہی اور عصری ماحول سے شناسائی کا بھرپور احساس بیدار ہوا ہے۔ ان خوبیوں نے عصرِ حاضر میں شاعراتِ اردو کی ایک منفرد پہچان بنائی ہے۔

پہروں کی تشنگی پہ بھی ثابت قدم رہوں
دشتِ بلا میں، روح مجھے کربلائی دے
(پروین شاکر)

کبھی کبھی ترے لہجے کی شبنمی ٹھنڈک
سماعتوں کے دریچوں پہ خواب اترے
(پروین شاکر)

میرے بچے کوئی سچ مچ کی پری مانگے ہیں
اب وہ بے جان کھلونوں سے بہلتے ہی نہیں
جن کی دیواریں بات کرتی تھیں
کتنے سنسان وہ مکان ہوئے

(رفیعہ شبنم عابدی)

میری پہچان جب میرے بس میں نہ تھی
میں کسی لفظ کی دسترس میں نہ تھی

(اسنیٰ بدر زبیری)

یہ کس لیے لہر لہر میں پانیوں کی سیڑھیاں
مرے لیے یہ جھیل بھی بنی سوال اک عجب

(پروین راجہ)

دھوپ کے آگے بکھرا جائے
بوڑھا اور جذباتی پیپل

(عشرت آفریں)

اب عورت کوئی معمہ نہیں، پہیلی نہیں، اس کی خواہش بھی اپنے مکمل اظہار کو بے قرار ہے، وہ اپنی ذات کو کھنڈر بھی نہیں سمجھتی، نہ زندگی کو بن باس بلکہ نئی زندگی نے اس کے اندازِ نظر میں مزید تبدیلیاں پیدا کی ہیں، ملاحظہ ہوں ذیل کے اشعار:

کھنڈر کے جیسی مری ذات کیوں دکھائی دے
بسے ہوئے ہیں کئی شوق کے نگر مجھ میں
ہر اک سمت سے کھلتی ہوں اپنے ناظر پر
اگرچہ کوئی بھی دیوار ہے نہ در مجھ میں

(انیسہ تنویر)

جینا ہے خوب اوروں کی خاطر جیا کرو
اک آدھ سانس خود بھی مگر لے لیا کرو
اے وائے آگہی نہ رہی کوئی جستجو
پانا بھی کچھ نہیں ہے نہ کھونا، تو کیا کرو

(بلقیس ظفیر الحسن)

غم دیدہ لڑکیوں کو نہ جانے یہ کیا ہوا
ہاتھوں میں جیسے بوجھ سی لگتی ہیں چوڑیاں

(شہلا نگار شمسی)

خزاں رتوں کی ابھی آندھیاں سلامت ہیں
شجر کے ہاتھوں میں کچھ پتیاں سلامت ہیں

امیر شہر کے دعوے بھی کھوکھلے نکلے
بچے نہ سر تو کہاں پگڑیاں سلامت ہیں

(کہکشاں تبسم)

حسین ؑ بھی تو ہیں نازاں تری شجاعت پر
رقم طراز ہے سڑکوں پہ تیرے سر کا لہو
ہتھیلیوں پہ تری اُگ گئی تھی فصلِ حنا
تری آنکھوں میں ہے اب جمع عمر بھر کا لہو

(پروین راجہ)

ان سے اک تعلق ہے صرف غم گساری کا
کب یہ ٹوٹ جائے گا، اس گھڑی سے ڈرتی ہوں

(شہناز مزمل)

آج کی عورت ہر حصار سے باہر آ چکی ہے، غالباً نسائی تحریک نے اسے اس مقام پر لا کھڑا کیا ہے جہاں نرمان کے لمحے قریب آ چکے ہیں اور بقول شاعر:

تذکیر و تانیث کے جھگڑے سے میں جدا ہوں
میں اس دور کا انساں ہوں
میں نرمان ہوں

(افتخار نسیم نظم نرمان)

تفہیم اور خود شناسی کی یہ منزل اب قریب آ گئی ہے جہاں پہنچ کر یہ احساس ہونے لگا ہے کہ:

گر حوصلہ ہوتا تو کنارے بھی بہت تھے
طوفان میں تنکوں کے سہارے بھی بہت تھے

یہ بات الگ ہے کہ توجہ نہ دی ہم نے
دل کھینچنے والے نظارے بھی بہت تھے
(آشا پربھات)

قابلِ غور ہوں
اب میں کچھ اور ہوں

(اسنیٰ بدر زبیری)

مجھ کو تہذیب کے برزخ کا بنایا وارث
جرم یہ بھی مرے اجداد کے سر جائے گا
(پروین شاکر)

تمام عمر کی نامعتبر رفاقت سے
کہیں بھلا ہو کہ پل بھر ملیں، یقیں سے ملیں
(پروین شاکر)

لاکھ پتھر ہوں مگر لڑکی ہوں
پھول ہی پھول ہیں اندر میرے
(عشرت آفریں)

یہ بے بسی تو مرے عہد کا مقدر تھی
دلوں کو داغِ تمنا بھی مستعار ملے
تم اس دیار میں انساں کو ڈھونڈتی ہو جہاں
وفا ملے تو بہ احساسِ مجرمانہ ملے
(ادا جعفری)

خواتین کے یہاں ایک طرف نرگسیت کا شدید رجحان ہے تو دوسری جانب مردانہ پیکر اور اس کی وجاہت کو سجانے سنوارنے کا کام بھی ہماری شاعرات نے بڑھ چڑھ کر کیا ہے۔

ہر اک ملی تھی اسی سروقد کی شیدائی
کہ جس کے بازو قوی تھے، بدن چھریرا تھا
(رفیعہ شبنم عابدی)

مجھ پہ چھا جائے وہ برسات کی خوشبو کی طرح
انگ انگ اپنا اسی رت میں مہکتا دیکھوں

(پروین شاکر)

محبوب کو روح بنا کر اپنی سوچ کے بدن میں ڈھال لینا جدید عہد کی نسائی شاعری کا ایک ایسا وصف ہے جس کے لیے یہ ہمیشہ یاد رکھی جائے گی۔ عصرِ حاضر میں خواتین کی شاعری پیار کا ایک ایسا سدا بہار نغمہ بن گئی ہے کہ جہاں جسم اور روح کی دوئی ختم ہوتی نظر آتی ہے۔ اس دورِ مادیت پرستی میں شاید روح کی گہرائی میں جسم کے بغیر اترنے کا سوال ہی ادھورا ہے۔ ایک خاص نوع کی جسمانی تشنگی کا احساس، جس میں روح کا سارا درد گھل مل گیا ہو، پروین شاکر کے شعری فکر کا طرۂ امتیاز ہے، جب کہ فہمیدہ ریاض کے یہاں جسم کی پکار زیادہ نمایاں ہے روح کی آواز کے مقابلے میں پروین شاکر کے حوالے سے نئی نسل میں یہ رجحان اپنی قوی تر صورت اختیار کرتا جا رہا ہے۔

میں پھر سے پھول ہو گئی ہوں، مجھ کو پھر بکھیر دے
تو آ مرے نکھار کی پرت پرت اتار کر

(عذرا پروین)

برکھا رت میں بادل لے کر کس کا سندیسا آیا ہے
آنکھیں ایسی شرمائیں کیوں، آنچل کیوں لہرایا ہے

(زرینہ زریں)

اس نظر کی خاطر ہے، چشم و لب کی آرائش
ورنہ من کے درپن تک، لڑکیاں ادھوری ہیں

(فرحت زاہد)

جو مجھ کو سوچو، کبھی آ کے مجھ میں اترو تم
چھپے ہوئے ہیں مفاہیم کے بھی در مجھ میں

(انیسہ تنویر)

جس کو تم جسم سمجھتے ہو، فقط جسم نہ تھا
روح کی آگ دبی تھی اس پتھر میں کہیں

(پروین فنا سید)

پیار کی خوشبو اور لمس کی مہک عہدِ رواں کی اردو شاعرات کے اہم موضوع ہیں، اس موضوع کی پیش کش میں انہوں نے کہیں کچھ چھپانے کی سعی نہیں کی ہے بلکہ ذوقِ اظہار میں وہ کبھی اتنا آگے بڑھ آئی ہیں کہ حیرت ہوتی ہے کہ یہ وہی خواتین ہیں جن کے بارے میں جگر مرادآبادی نے ایک محفل میں یہ رائے پیش کی تھی کہ "۔۔۔خواتین اگر شاعرہ ہیں بھی تو نامکمل اظہار کے دائرے میں قید ہیں ....." میں سوچتی ہوں کہیں یہ اسی کا ردِ عمل تو نہیں کہ وہ اس قسم کے شعر کہنے لگیں:

گھر کا دروازہ کھلا رکھا ہے
وقت مل جائے تو زحمت کرنا

بقول انور سدید: "۔۔۔بلاشبہ صنفِ نازک کے قلم نے اس نامعلوم جزیرے (جنس اور جسم کی باتیں) کی دریافت کو حقیقت نگاری کا نیا زاویہ عطا کیا ہے۔" یہ خیال غلط نہیں لیکن ہمارے پیش نظر اس باب میں بعض شاعرات حدِ اعتدال کو پھلانگ گئی ہیں۔ "جنس جیسے نازک موضوع کے اظہار کے لیے تہذیب اور شائستگی شرطِ اول ہے۔ بیشتر نے اس خوبی کو ملحوظ رکھا ہے مگر کچھ کے یہاں عریانیت اور ابتذال کا نشہ ایسا غالب ہے کہ ان کی شاعری جنس نگاری کے کریہہ منظر کا بیان ہوگئی ہے۔ شاعری جذبات و احساسات کے لطیف اور جمالیاتی بیان کا نام ہے نہ کہ محض حقیقت کے اظہار کا۔

''مرد کا تصور'' شاعرات کے یہاں دوست اور رفیقِ سفر کی حیثیت سے ذرا کم ہی نمایاں ہوا ہے، زیادہ تر ستمگر، بے وفا اور ریاکار کا ہے تو کہیں ''مہربان بادل'' ایک سایہ دار شجر کی طرح ہے تو کبھی چاند اور سورج کے پیکر میں ڈھل کر یہ تصور ہمارے سامنے آیا ہے، جس کے سائے کبھی اسے خوش گوار معلوم ہوتے ہیں تو کہیں اپنی حدت و تمازت میں جلاتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔:

وہ چاند بن کر مرے ساتھ ساتھ چلتا رہا
میں اس کی ہجر کی راتوں میں کب اکیلی ہوئی

(پروین شاکر)

حسین خواب کی تصویر بھاگئی ہوگی
وہ بے وفا ہے اسے نیند آگئی ہوگی

(عفت زرّیں)

دور کہیں اک بادل اترا انگنائی میں
دل کی اوس سے بستر بھیگا پھر خاموشی

(عشرت آفریں)

کوئی سورج نہ کسی رات کے دامن میں گرا
مانگتے ہی رہے صدیوں سے دعائیں ہم لوگ

(رفیعہ شبنم عابدی)

وہ مہرباں، سایہ دار بادل
عذاب کی رت میں چھوڑ کر مجھ کو جا چکا تھا
زمیں کی تیز دھوپ آنکھوں میں چبھ رہی تھی

(پروین شاکر "نظم دھوپ کا موسم")

''احساسِ تنہائی'' کو بھی جدید شاعرات نے بڑے دلکش پیکر عطا کیے ہیں، جب کہ مرد قلم کاروں کے یہاں تنہائی کا موضوع قدرے تلخی آمیز ہے اور آج کی صنعتی زندگی کی مسموم فضاؤں کا آئینہ نما ہے۔ لیکن خواتین کی حسیات نے اسے کچھ دیگر انداز میں قبول کیا ہے۔:

یہ ہنستی تنہائی، جسے شہرِ نجاتِ ذات کہیں
کس درد نے تم کو دکھلائی، کس زخم سے کس کے بات ملی

(ادا جعفری)

در بھی نہیں تھا کوئی، دریچے بھی بند تھے
آنکھوں میں جانے کیسی دھنک سی رچی رہی

(ادا جعفری)

شور بہت ہے بند دریچہ رہنے دو
مجھ کو میرے گھر میں تنہا رہنے دو

(عشرت آفریں)

مرے اطراف کی تنہائی میں
نیم بستہ فضائیں سانس لیتی ہیں
میرے سینے میں وہ آتش فروزاں ہے
جو ہر زندہ حقیقت کا مقدر ہے

(نظم ''آتشِ سیّال''۔ ساجدہ زیدی)

فہمیدہ ریاض کی نظم ''اے والی ربِّ کون و مکاں'' سورۂ یٰسین''، آشا پربھات کی نظم ''تنہائی'' کا مطالعہ کیجیے تو یہ بات نمایاں طور پر محسوس کی جاسکتی ہے کہ اس موضوع کو پیش کرتے

ہوئے شاعراتِ اردو نے اک جہانِ بے کراں کا احساس دلایا ہے، جہاں ان کے باطن کی آنکھیں اس طرح روشن ہو اٹھی ہیں کہ ہر طرف روپہلی چاندنی کا سماں ہے جو بیک وقت مایوسی اور اداسی کی کیفیت بھی بیدار کر رہا ہے اور عرفان و آگہی کی نئی منزلوں سے بھی ہمکنار کر رہا ہے۔

جہاں تک نثری اصناف کا سوال ہے عورت اور مرد کی تخلیقات میں کوئی نمایاں فرق نہیں لیکن شاعری میں یہ فرق، یہ حدِ امتیاز بہت واضح ہے۔ غالباً ایسا اس لیے ہے کہ شاعری کا تعلق براہِ راست شاعر کے وجدان سے ہے۔ یہ صنف فن کار کی ذات سے گہری وابستگی رکھتی ہے، اس کا تعلق خالص احساسات و جذبات سے زیادہ ہے بہ مقابلہ فکر و آگہی کے۔ تعقل اور ادراک کی دنیا میں تو آج کی عورتوں نے مردوں کے شانہ بہ شانہ چلنے کی ادا سیکھ لی ہے مگر جذبات و احساسات کے معاملے میں وہ اب بھی مردوں کے مدِّ مقابل نہیں آسکی ہیں، ان کی محسوسات کی دنیا ہی الگ ہے اور اسی میں ان کی انفرادیت مضمر ہے۔ ان کی عظمت اور ان کی پہچان ان کے اسلوب میں ہی نہیں، ان کے طرزِ احساس میں بھی پوشیدہ ہے۔ آج پروین شاکر، کشور ناہید، اس لیے یادگار ہیں کہ ان کی feeling ان کی حسیات خالص نسائی ہیں، اس پر ان کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے۔

خود سپردگی اور سرشاری ہماری شاعرات کے یہاں مردوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہے، اس باب میں انہوں نے ایسی نادر اور منفرد تشبیہیں، استعارے اور پیکر تراشے ہیں کہ ان کی ذوقِ ہنر کی داد دینے کو جی چاہتا ہے۔

تری چاہت کے بھیگے جنگلوں میں
مرا تن مور بن کر ناچتا ہے

(پروین شاکر)

خلوتِ دل سے وہ اک بار پکارے تو مجھے
شوق میں اپنے سنواروں گی سراپا کتنے

(رشیدہ عیاں)

رنگوں کو خوشبو پہناتے جب بھی مجھ کو پاس بلاتے
کیا سے کیا ہو جاتے ہم بھی جب بھی تری قربت پاتے

(اُوشا بھدوریا)

گھر آنگن کی تصویر کشی میں بھی ان کا قلم منفرد بیان کا مظہر ہے، چند مثالیں دیکھئے:

عجیب آئینہ خانہ ہیں گھر کی دیواریں
کہ دل دکھے بھی تو اپنا ہی سامنا ٹھہرے
(آداجعفری)

کیا جانے پرندہ کب پھر لوٹ کے آجائے
یہ سوچ کے آنگن میں اک پیڑ لگایا ہے
دیواروں کے گھیرے کو گھر کہہ نہیں سکتے ہم
کھڑکی ہے نہ باغیچہ، کیا گھر یونہی ہوتا ہے
(شگفتہ طلعت سیما)

اس موضوع پر شائستہ حبیب کی نظم ''دعا'' زہرا نگار کی ''سمجھوتہ'' عرفانہ عزیز کی ''بے ستوں'' وغیرہ قابلِ مطالعہ ہیں۔

ایک طویل زمانہ تک شاعراتِ اردو کا سب سے اہم موضوع ''احساسِ مظلومیت'' اور ''محزونیت'' رہا ہے۔ مرد معاشرے کے دباؤ نے ان کے اندر کی آگ کو اس قدر شعلہ بداماں بنادیا کہ متذکرہ احساس نے ایک باغیانہ آہنگ اختیار کرلیا۔ اس فکرو احساس کے اتنے اور ایسے گہرے سائے میں جس میں کم وبیش تمام شاعرات شریک ہیں، یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ یہ ''درد'' دردِ مشترک کی حیثیت ان کے یہاں اختیار کر چکا ہے۔ اس کے انیک روپ ہیں، رنگ برنگے انداز ہیں۔ اب اردو شاعری میں مرد ہی عاشق نہیں بلکہ عورت اس معاملے میں ان سے کہیں آگے ہے، اسی رجحان کے تحت خواتین کے یہاں نرگسیت کا رجحان بھی خاصا فروغ پایا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی خواتین کی شاعری کا معتد بہ حصہ خود ان کی ذات کے گرد رقصِ کناں ہے۔ عام طور سے ان کے یہاں ''آپ بیتی'' کا رنگ کارفرما ہے، وہ ہر قسم کے جذبات واحساسات کو اپنی ذات اور وجدان کے حوالے سے پیش کرنے کی عادی ہیں، یہ طریقۂ اظہار ان کی منفرد خوبی ہے لیکن ان کی محدودیت کا ضامن بھی بنا ہے۔ یہیں ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ آخر نسائیت کا جادو بھی کب تک ان کی شاعرانہ فکر کو تازگی عطا کرسکتا ہے۔؟ کیا موجودہ ادبی تناظر میں، محض نسائی موضوعات پر مبنی شاعری عظیم شاعری کے دائرے میں داخل ہوسکتی ہے؟

میرے خیال میں یہ ایک اہم سوال ہے جہاں پہنچ کر ہماری شاعرات غور وفکر میں مبتلا ہوگئی ہیں، ایک ہی قسم کے موضوعات کو مختلف پیرائے میں دہراتے دہراتے اب ان کے یہاں بھی یکسانیت کے پیدا ہونے کا خطرہ ہے۔ غالبًا اسی سبب سے نئی نسل کی تازہ کار شاعرات مثلاً سکینہ

ساجد پنہاںؔ، انیسہ تنویرؔ، عذرا پروینؔ، اسنیٰ بدر زبیری، وغیرہ نسائیت کے شیوہ ہائے ہزار آزمانے کے بعد اک جہانِ دگر کی متلاشی نظر آ رہی ہیں، اس کوشش میں وہ ماضی کی بازیافت میں گم ہیں اور قدیم روایت کی مدد سے نئے اسالیب سخن تراش رہی ہیں۔ (حالاں کہ زبان و بیان کے اس تجربے کا دور رس اثر کافی خطرناک ثابت ہو سکتا ہے) مثلاً:۔

کھائے جاتا ہے خوف آبادی
اور اپنی یہ کم اناجی بھی

(سعدیہؔ روشن صدیقی)

تو کہیں ہماری شاعرات ایک اچھوتی کائنات کو دسترس میں لانے کے لیے پرجستجو ہیں۔

بہر کیف! نسائی شاعری کے اس مجموعی جائزے کے بعد میں اس نتیجہ پر پہنچی ہوں کہ ہماری شاعرات کافی فعال ہو چکی ہیں، وہ اپنی کوشش میں لگی رہیں تو انشاء اللہ تعالیٰ وہ دن دور نہیں جب خواتین کی صف میں سے ہی کوئی میرؔ، غالبؔ، اقبالؔ، فیضؔ اور اخترؔ الایمان کی نمائندگی کرنے کے لیے سامنے آ جائیں، بشرطیکہ ''سازِ سخن'' کو وہ ''اک بہانہ'' نہیں بلکہ اپنی ذات کا اہم حصہ بنا کر پیش کریں اور اسی میں اپنی روح کی کسک کو شامل کر سکنے میں کامیاب رہیں، بقول ایک بالکل نئی شاعرہ کے جو اتفاق سے ہمارے ہی جوار (بھاگل پور) کی ہیں:۔

کسے خبر تھی مجھے لازوال کر دے گا
مرا ہی درد مجھے اک مثال کر دے گا
مری ہی آنکھوں سے ابھرے گا اک نیا سورج
مرا ہی عکس کبھی یہ کمال کر دے گا

(رضیہؔ پروین)

حواشی

ا۔ ہمیں یہ تو غور کرنا لازم ہے کہ آخران آخری دو دہائیوں کے اندر حشرات الارض شاعری کے اسٹیج یا اوراق پر اچانک اتنی بڑی تعداد میں خواتین کا وجود کیسے ہو گیا..... ؟ (شاعر ص۔۱۲، از ذکاء الدین شایاں)

☆☆☆☆☆

نئی شاعرات: تجربہ اور روایات

ادب تہذیب وتمدن کے جبلی محرکات کا عکاس ہوتا ہے۔ ہماری بدقسمتی یہ ہے کہ ہم شو شوں میں گرفتار ہوتے رہتے ہیں۔ قوموں کی تہذیب کوئی الہامی شے نہیں ہوتی کہ زمانے کے بدلتے ہوئے رجحانات کی تھپیڑوں کو سہ کر اپنی حیثیت قائم رکھنے میں کامیاب ہو۔ قوموں کی تہذیب اپنی جوہر کو کھوئے بغیر زمانے کی تبدیلیوں کو اپنے میں سمو کر ایک نئی تہذیب وتمدن کے روپ میں کھڑا کر دیتی ہے اور اس عمل کو **synthesis** کہتے ہیں۔ (یعنی جدلیاتی نظم ونسق)۔ **Hegel** نے اس عمل کے وسیلے سے یہ بات منکشف کرانے کی کوشش کی کہ خیالِ مطلق **absolute idea** اس جدلیاتی طریقے سے مستحکم طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ یہاں پہنچ کر عمل کا ٹھہراؤ آجاتا ہے۔ مجھے معلوم نہیں پھر یہ ٹھہراؤ کیسے دوبارہ متحرک ہوجاتا ہے۔ مجھے آپ سوچنے کی مہلت دیں گے۔ مجنوں گورکھپوری نے اس عمل کو شاعری پر لاگو کرکے اس کے نتائج برآمد ہونے کا انتظار کیا تھا۔ زبان کے جدلیاتی عمل کو پیش نظر رکھ کر مارکسی **(Marxist)** ادیبوں نے مارکسی نظریے کی تکمیل کے لیے پچھڑے اور دبے کچلے طبقوں کی نفسیات کو نظر میں رکھ کر حقیقت پسندی سے اس طبقے کو ادب کے وسیلے سے پیش کرنے کی کوشش کی اور ادب برائے ادب نظریے کے حامل لوگوں نے اس ادبی رویے کو محض پروپگنڈے سے زیادہ نہیں سمجھا اور ترقی پسند تحریک کے بطن سے بھوک اور افلاس کی بو آنا شروع ہوگئی لیکن یہ لوگ تاریخی حقیقت کو بھول بیٹھے۔ ادب خاص طور پر اردو شاعری جاگیر دارانہ یا نوابانہ تہذیب وتمدن کی پروردہ ہےجہاں کہ نسوانی آواز کو عیش پسندی کی حدود تک ہی محدود کر دیا گیا تھا۔ عورت جسے اُمّ القصص کہا جاتا ہے داستانوں، ناولوں اور افسانوں کی مرکزی حیثیت پا گئی اور غزل کی تعریف میں یہ کہا گیا ہے کہ غزل عورتوں کے بارے میں بات چیت یا گفتگو ہے اس لیے غزل کا مرکزی خیال یا تصور عورت ہی رہا۔ تمام تشبیہیں، استعارے اور علامتیں عورت کی شخصیت کو ابھارنے کے لیے استعمال میں لائی گیئں تا کہ مرد عورت کو جو کہ اس کی پسلی سے نکلی ہے اپنی ہوس کا

شکار بنا سکے۔ پسلی سے نکلی ہوئی عورت اقتصادی معاشی اور سماجی بدحالی کی بنا پر مرد کے احساسات وجذبات کی مرکز بن گئی۔ آہستہ آہستہ عورت اپنی شناخت کھوجتی ہوئی اور اپنے کو مرد سے الگ ایک اکائی یا وحدت کے روپ میں دیکھنے لگی۔ اس وحدتِ احساس نے عورت کو معاشی طور پر آمدنی کے ذریعے ڈھونڈ نکالنے کی ترغیب دی اور اس نے مرد کی بنائی ہوئی قدروں کے جال سے باہر نکل آنے کی تگ ودو کی۔

ہوا یہ کہ عورت نے ادب اور فنونِ لطیفہ میں اپنی شخصیت اور صلاحیتوں کو ماہرانہ طریقے سے پیش کرنے کی کوشش کی۔ عورت کے سوچ وچار کا مرکز مرد نہیں رہا بلکہ اس نے اپنے وجود کو از سرِ نو کھوجنے اور اپنی ذہنی اور جسمانی انتشار کو اپنی شاعری میں سمونے کی کوشش کی اور یہ کوشش کسی کی مرہونِ منت نہیں ہے۔ بیسویں صدی میں اردو میں خواتین ادب کے تحت نئی شاعرات:۔تجربہ اور روایت بنیادی طور پر ایک مفروضہ ہے۔ اس مفروضے کے دو حصے نئی شاعرات، دوسرا حصہ تجربہ اور روایت آپس میں دست وگریباں نظر آتے ہیں۔ میں یہ کہہ رہی تھی کہ اردو شاعری جاگیردارانہ نظامِ عمل کی پیداوار ہے جو غالب تک آتے آتے نکتہ دانی اور سخن طرازی کے عروج تک پہنچ گئی۔ یہ اور بات ہے کہ غالب کی شاعری میں بے ساختگی اور نکتہ رسی کے علاوہ کوئی ایسی چیز نظر نہیں آتی ہے جو کہ معنی خیزی کو پھاندتی ہوئی عرفانِ ذات کی منازل کو طے کرتی ہوئی خیالِ مطلق تک پہنچا سکتی ہو، میر اور غالب نے جن پری چہروں اور گیسوؤں رمز کنایات کی بات کی ہے، یہ چیز آگے بڑھ نہ سکی۔ ہاں غالب کے بعد اقبال پیدا ہو گئے لیکن اقبال ملتِ قوم کے غم میں ایسے ڈوب گئے کہ اپنی تخلیقی قوتوں کا بھرپور مظاہرہ نہ کر سکے۔

نئی شاعرات کے سامنے اردو شاعری کی اس قسم کی روایت موجود تھی اور اس روایت کی بنیاد پر اگر نئی شاعرات اپنی شاعری کا محل تعمیر کر دیتیں تو نتیجے کے طور پر ان کی شاعری کا مرکزی کردار مرد اور اس کی ہوس پرستی ہوتا لیکن ایسا نہیں ہوا بلکہ ناول اور افسانہ نگار عورتوں نے اپنے فن کو نفسیاتی حدود تک رکھا، نفسیاتی موضوعات اردو فکشن میں اس طرح در آئے لیکن اپنی ذات تک نہیں پہنچے۔ نشاط انگیز لمحوں کی عصمت چغتائی صاحبہ نے عکاسی تو کی لیکن لذت کوشی کے عرفان کو پکڑ نہ پائی۔ یہ بات غور طلب ہے کہ قرۃ العین حیدر صاحبہ ''آگ کا دریا'' ناول میں اپنے تین روپ گوتم کے روپ میں اپنے وجودی کرب کے ساتھ ارتقائی منازل کو طے کرتی ہوئی خاموشی کی منزل یا خیالِ مطلق تک پہنچ جاتی ہے جہاں کہ زمانہ اور وقت اپنے کو سمیٹ لیتا ہے اور ٹھہراؤ کی منزل آ جاتی ہے۔ اس ٹھہراؤ کی منزل تک کوئی مشکل سے ہی پہنچ پاتا ہے۔ یہاں سے آگے کن فیکون ہے۔

میں یہ کہہ رہی تھی کہ ہماری شاعری یعنی خواتین جو شاعری کرتی ہیں یہ شاعری فنی اعتبار سے کیا ہے شاعری کا فن دو چیزوں میں مضمر ہے اول یہ کہ شاعری عروضی اعتبار سے پختہ اور موزوں ہونا چاہیئے لیکن ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں مولانا الطاف حسین حالی نے کہا کہ 'شاعری کے لئے عروض ضروری نہیں ہے۔ قرآن حکیم کا کہنا ہے کہ میں شاعری نہیں ہوں لیکن جب قرآن کریم کی آیات اور سورتوں کا بغور مطالعہ کرتے ہیں تو سبھی چیزیں جو کہ شاعری کے لیے لازمی قرار دی گئی ہیں ان قرآنی آیات میں موجود ہیں۔ سوال پیدا یہ ہوتا ہے کہ وہ کون سے عناصر ہیں جو کہ نثر کو شاعری بننے سے روکتے ہیں ان عناصر کی نشاندہی ہونی چاہیے لہذا میری گذارش ہے کہ شاعری کے دوسرے پہلوؤں پر بات کرنے سے پہلے کسی واضح نظریے کی نشاندہی ہونی چاہیئے۔ جہاں تک کشمیری اردو شاعرات کی بات ہے ان کے ہاں آپ کو رومانی رویہ نئی جہت کے ساتھ ملے گا۔ چوں کہ کشمیری اردو شاعرات کے ہاں شاعری کی بوطیقا کچھ اس طرح کی ہے کہ ہماری شاعرانہ زبان کی جدلیاتی صورت مختلف ہے۔ الفاظ کا حسی اور انسلاکاتی نظام ملک کے دوسرے علاقوں کے شعرا کی زبان سے مختلف ہے۔ ہم سردی سے جل جاتے ہیں نتیجتاً ہماری شاعری کی جمالیات بھی اپنی نوعیت کی ہوگی۔ دھوپ سے جلنے والا کبھی بھی سردی کے انسلاکاتی اور حسی نظام سے واقف نہیں ہوگا جب تک کہ وہ اس چیز کے تجربے سے گزرے۔ اس طرح موسموں کے رنگ و روپ بارشوں اور ندی نالوں کا شور ہماری بے ساختگی میں اضافہ کرتا ہے۔

☆ ☆ ☆ ☆ ☆

جدید ناول میں عورت کا تصور اور کردار

اس مقالہ کا موضوع کہیں نہ کہیں صنفی عدل gender justice کے وسیع تر سوال سے وابستہ ہے۔ آج تقریباً ساری دنیا میں خواتین کو مرد کے مساوی حقوق دیئے جانے کے سلسلے میں چھوٹی بڑی تحریکات چل رہی ہیں، یہ یقیناً انسانی معاشرہ کی فلاح کے لئے ایک نیک فال ہے۔ آزادیٔ نسواں کا یہ تصور دراصل مغرب کی بنیادی انفرادیت پسند تحریک individualism کی ضمنی یافت ہے، جس کا سلسلہ سترہویں صدی عیسوی سے شروع ہوا تھا۔ لیکن مغربی اساس کی اس تحریک کا ایک معاشی وثقافتی پس منظر ہے جو ہمارے معاشی وتہذیبی منظرنامے سے کافی مختلف ہے۔ پھر ہمارے ملک میں تو ایک پیچیدہ سوال ذات بنام طبقہ یعنی vaste v/s class کا بھی ہے۔ پچھلی دہائیوں میں مغرب میں feminism کی تحریک بڑی حد تک مرد مخالف تحریک بن کر سامنے آئی، جس کا زیادہ تر نقصان طبقہ اناث ہی کو ہوا کیونکہ اپنی انتہاپسندی کی بنا پر وہ جمہوریت پسندوں کے ایک بڑے طبقے کی ہمدردیاں کھو بیٹھی۔ اس لئے آج مغرب میں نسائی تحریک اعتدال اور سنجیدہ تجزیے کی مدد سے خود کو از سرِ نو ترتیب دے رہی ہے۔

جہاں تک اردو ادب کا سوال ہے اس پر جاگیردارانہ فکر کی آئینہ داری کا الزام لگایا جاتا رہا ہے۔ جو شاید انیسویں صدی کے نصف اول تک تو کسی حد تک جائز تھا لیکن بیسویں صدی، برِصغیر میں شعر و ادب کی سطح پر اس قدر انقلابی صدی رہی ہے کہ قدیم رویّے نہایت تیزی سے متروک ہوئے اور اردو معاشرے میں خواتین کو ایک نیا وقار عطا ہوا۔ لہٰذا صورت حال یہ تھی کہ خواتین، بیگم فلاں، بیگم فلاں، والدہ فلاں، قسم ناموں سے رسائل میں شائع ہوتی تھیں۔ لیکن صورتحال تبدیل ہوئی اور خواتین کے اصل نام ملے۔ جو اپنے عصر کے لحاظ سے نہایت مثبت تبدیلی قرار پائی۔ تہذیبِ نسواں، (لاہور)، 'خاتون' (علی گڑھ) اور 'عفت' وغیرہ کی مجاہدانہ حیثیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، حالانکہ ان کے سر ناموں پر ''شریف ہندوستانی بیویوں کے لئے اردو میں پاکیزہ خیالات، علمی اور ادبی مضامین اور مفید

معلومات کا ذخیرہ" قسم کے اعترافات ابھی ان کی اعتماد کی کمی کو ظاہر کر رہے تھے۔ 1906ء میں مدرسہ نسواں علی گڑھ کا قیام بذات خود ایک تاریخ ساز واقعہ تھا۔ جس نے خواتین کو جدید تعلیم کے ذریعے نیا اعتماد اور ترقی پسند وژن عطا کیا۔ فکشن نگاری میں بیگم شاہنواز، محمدی بیگم، رشیدۃ النساء بیگم، اکبری بیگم اور نذر سجاد حیدر وغیرہ خواتین کا ادبی assertion سامنے آیا جو فنی طور پر خام ہوتے ہوئے بھی بڑے امکانات کا حامل تھا۔ موضوعات اور کرداروں کی پیشکش کے ضمن میں حالاں کہ ڈپٹی نذیر احمد کی متوسط طبقہ کی اخلاقیات اکثر ان خواتین مصنفین کے یہاں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے لیکن مرزا رسوا اور سرفراز حسین عزمی دہلوی وغیرہ کے یہاں عورت طوائف کی شکل میں خارجی قوتوں کے جبر کا شکار ہے اور بنیادی طور پر نیک ہے۔ حالانکہ پریم چند کے قصوں میں اکثر کردار ایک آدرش وادی قسم کا وژن رکھتے ہیں، لیکن "گئودان" کی 'جھنیا'' "چوگان ہستی" کی صوفیہ اور "مس پدما" کی پروئن وغیرہ چند باغی قسم کے کردار ہیں جو پریم چند کے عمومی فنی ونظری فریم میں فٹ نہیں بیٹھتے ہیں۔

پریم چند کے بعد جس نسل نے اردو فکشن نویسی کے شعبے میں قدم جمایا وہ جدید علوم وسائنس پر مبنی فکر سے متاثر تھی۔ اردو میں اس جدید نسل کا اولین تخلیقی کارنامہ "انگارے" کی شکل میں سامنے آیا جو نظریاتی طور پر تو بڑا انقلابی تھا لیکن فنی طور پر کمزور تھا۔ اسی زمانے میں قاضی عبدالغفار نے دو ناولٹ 'لیلیٰ کے خطوط' اور 'مجنوں کی ڈائری' لکھے۔ موضوع کے انتخاب اور لہجے کی نشتریت اور ہیروئن کی روایت شکن فکر کی بنا پر ان قصوں کو ترقی پسند ادب کے زمرے میں شامل کیا جاسکتا تھا۔ 'لیلیٰ کے خطوط' میں ایک طوائف کی زندگی کے شب وروز کی عکاسی کی گئی ہے جو عصری معاشرے کی مروّجہ اقدار کے خلاف جہاد کرتی ہے۔ ناول ایک پامال کی گئی مشرقی عورت کی صدائے احتجاج ہے اور 'انگارے' کی طرح سماج، حکومت اور مذہب کی فرسودگی پر ایک تازیانہ ہے۔ قاضی عبدالغفار کے مطابق عورت کی مظلومیت کا افسانہ ہندوستان کے ماحول میں کسی شریف گھر کی بیٹی یا بہو کی زبان سے بیان ہونا ممکن نہ تھا۔ اس لیے ایک بازاری عورت کے قلم سے وہ عبرت انگیز حقائق بیان کرانے پڑے جن کو ذرا کم بے حجاب اور زیادہ سنجیدہ طرزِ بیان بے اثر اور بے معنی کر دیتا۔ سجاد ظہیر کا 'لندن کی ایک رات' برطانیہ میں مقیم ہندوستانی نوجوانوں، مقامی مزدوروں اور انگریز طالب علموں کے مختلف الخیال گروپوں کی ذہنی کشمکش اور نظریاتی آویزش کو موضوع بناتا ہے۔ لیکن اس میں کوئی قابلِ ذکر نسوانی کردار ابھر کر سامنے نہیں آتا۔

اردو کے نسائی ادب میں رشید جہاں کے بعد عصمت چغتائی، وہ اولین نام ہے جس نے

ہندوستانی عورت کے اندرون کی متنوع و پراسرار کائنات کو پہلی بار وسیع کینوس پر پیش کیا۔ 'ضدی' تو ایک اوسط درجے کی کہانی تھی جس کو عصمت کے ساتھ چار پانچ لڑکیوں نے مشترکہ طور پر تحریر کیا تھا۔ البتہ 'ٹیڑھی لکیر' ایک ایسی معیاری اور ضخیم تصنیف ہے جس نے اردو فکشن کو پہلی بار نفسیاتی پیرایہ عطا کیا۔ شمن کا بچپن اور خود عصمت چغتائی کا بچپن اس نیم سوانحی ناول میں متوازی چلتے نظر آتے ہیں۔ لیکن آگے چل کر دونوں کے راستے الگ ہو جاتے ہیں۔ شمن ایک غیر محفوظ قسم کی شخصیت ہے جو بچپن ہی سے سہارے ڈھونڈتی رہتی ہے اس کا پہلا سہارا بڑی بہن منجھو بنتی ہے جو شادی ہونے پر اس کو تنہا چھوڑ جاتی ہے۔ بڑے مشترکہ گھرانے میں مناسب توجہ نہ ملنے پر شمن حصولِ تعلیم کے خلاف بغاوت کرتی ہے لیکن سلسلہ مزید جبر پر منتج ہوتا ہے۔ بڑے قصباتی مکان کے اندر پردوں اور کواڑوں کے پیچھے اندھیروں اجالوں میں کھیلے جانے والی نیم جنسی کھیل شمن کو بلوغت کی طرف لے جاتے ہیں، اسکول میں مس چرن سے اس کا کچھ lesbian قسم کا رشتہ قائم ہونے لگتا ہے اور بطور سزا چرن کو برطرف کر دیا جاتا ہے۔ ہندوستانی تاریخ کا یہ وہ دور تھا جب دوشیزاؤں کو آس پاس کے مردوں سے متعدی بیماری کی طرح بچا کر رکھا جاتا تھا۔ رسول فاطمہ جب شمن پر عاشق ہو جاتی ہے تو اسے دھتکار دیا جاتا ہے۔ علیگڑھ ہاسٹل میں شمن کی زندگی میں رشید، اعجاز، عباس اور نریندر وغیرہ یکے بعد دیگرے داخل ہوتے ہیں۔ وہ بزرگ رائے صاحب کی ہیرو پرستی کا شکار بھی ہوتی ہے۔ لیکن باغی، تلخ گو اور روایت شکن افتخار، پہلا ایسا مرد ہے جو شمن کو مکمل طور پر تسخیر کرتا ہے۔ جب یہ پرکشش قسم کا فاشسٹ جعلی ہیرو ثابت ہوتا ہے تو وہ ادبدا کر ٹیلر سے شادی کر لیتی ہے۔ مگر نسلی تعصبات دونوں کو یکجا نہیں رہنے دیتے۔ شمن ایک مڈل کلاس باغی ہے جو پرانے سانچوں کو توڑنے کی کوشش کرتی ہے لیکن ناکام رہتی ہے۔ عصمت چغتائی آخر عمر تک ترقی پسند فکر و تحریک سے وابستہ رہیں اور ''ٹیڑھی لکیر'' کے آخر میں شمن کا بے یار و مددگار رہ جانا ان کی حقیقت پسندانہ فہم کی دلالت کرتا ہے۔

عصمت چغتائی کا ناولٹ ''معصومہ'' بمبئی کے سرمایہ دار طبقے کی جنسی ہوس اور منافع کے لالچ کے ہاتھوں ایک معصوم دوشیزہ کے کال گرل بننے کی روداد ہے۔ سقوطِ حیدر آباد کے وقت معصومہ کا باپ اپنے بچوں اور بیوی کو چھوڑ کر پاکستان فرار ہو جاتا ہے اور روزمرہ کی ضروریات سے مجبور ہو کر بیگم، بیٹی کی ناجائز کمائی کھانے پر مجبور ہوتی ہے۔ معصومہ عروس البلاد ممبئی کے گھناؤنے پہلو دیکھ کر نیم دیوانہ ہو جاتی ہے۔ مصنفہ حالات کی شکار معصومہ سے ہمدردی تو رکھتی ہیں لیکن اس کو پرعذاب زندگی سے نجات دلانے کا کوئی جادوئی نسخہ پیش نہیں کرتی ہیں۔

کرشن چندر نے کئی درجن ناول تصنیف کیے جن میں اکثر موضوعات اور ان کے برتاؤ میں تکرار

نظر آتی ہے۔ کشمیر کے گاؤں کے باشندوں کے افلاس اور ان کی معصومیت کے علاوہ کرشن نے بڑے شہروں کی زندگی کی گھٹن، غلاظت، معاشی استحصال، اور سماجی بدعنوانیوں کو بکثرت موضوع بنایا ہے۔ ان کے ناول 'شکست' کی ہیروئن چندرا اچھوت ہے جو اعلیٰ ذات کے موہن سنگھ کے ساتھ زندگی گزارنے کے خواب دیکھتی ہے لیکن اپنے محبوب کے مرنے پر حواس کھو بیٹھتی ہے۔ دوسری طرف شیام ہے جو ونتی کو اپنانا چاہتا ہے، جس کی ماں کو برادری سے نکالا گیا تھا۔ شیام کے برہمن ہونے کی بنا پر اسے ونتی سے جدا کر دیا جاتا ہے اور ونتی خودکشی پر مجبور ہوتی ہے۔ 'شکست' قدیم جاگیرداری رویوں کے خلاف مصنف کا تحریری احتجاج ہے۔ شکست میں مناظرِ فطرت اور کائنات کی محاکاتی تصویریں ہیں جن کی بنیاد کرشن کی شاعرانہ نثر پر قائم ہے۔ ان کے ناولوں، سڑک واپس جاتی ہے' اور پانچ لوفر ایک ہیروئن' میں ممبئی کے فٹ پاتھوں پر بسنے والے جیب تراشوں، مزدوروں، ناجائز دھندے کرنے والوں، اور طوائفوں وغیرہ کی انسانی دوستی کے مقابل معزز کہے جانے والے دولتمندوں اور سرمایہ داروں کی زندگی کے تاریک پہلوؤں کو روشن کیا گیا ہے۔ سڑک واپس جاتی ہے' میں کشمیر کی ایک دوشیزہ اور اس کا محبوب گاؤں کی زمین تنگ پانے پر ممبئی فرار ہو جاتے ہیں، جہاں فٹ پاتھ ان کی جائے پناہ بنتے ہیں۔ کرونا فٹ پاتھ پر علم کا چراغاں کرنا چاہتی ہے۔ لیکن مقامی سماج دشمن عناصر دونوں کو اجاڑ دیتے ہیں۔ 'پانچ لوفر ایک ہیروئن' فٹ پاتھ پر رہنے والی طوائف جمنا اور اس کے ساتھیوں کے اتفاقاً فلم انڈسٹری میں داخل ہو جانے کی فنتاسی پر مبنی ہے۔ فلم صنعت کی بدعنوانی اور عورتوں و سرمایے کے کالے دھندے اور ظاہری گلیمر کے پسِ پشت خود بھی موجود غلیظ اور قابل رحم زندگی کو ان کرداروں کے حوالے سے جن میں مصنف خود بھی 'پینٹ ماسٹر' کی شکل میں شامل ہے۔ نہایت سفاک انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ ممبئی کی فلم نگری سے ہی متعلق چاندی کا گھاؤ میں متوسط گھرانے کی بلبل، ماں باپ کے دباؤ کے تحت راتوں رات ہیروئن بنا دی جاتی ہے۔ فلم کا ہیرو اس کی آبروریزی کرتا ہے، پھر اس سے شادی کر کے اسے ذریعہ آمدنی بنا لیتا ہے۔ اس کی جسمانی ساخت برقرار رکھنے کے لیے اس کو ماں بننے سے بھی روک دیا جاتا ہے اور اس کا شوہر اس کی کوکھ میں پلنے والی اولاد کو بہت صفائی سے ختم کرا دیتا ہے۔ والدین اور شوہر کی ہوسِ زر کے شکنجے میں گرفتار بلبل، کسی خوفزدہ خرگوش کی طرح فلم انڈسٹری کے بھیڑیوں سے بچنے کی کوشش کرتی ہے لیکن اس کے لیے واپسی کی تمام راہیں مسدود ہو چکی ہیں۔ کرشن چندر کے فن پر نظریہ غالب آ جاتا ہے جس کی بنا پر ان کے کردار اکثر یکرخے ہو جاتے ہیں۔

عزیز احمد نے تقسیم سے قبل حیدرآباد دکن میں موجود اخلاقی و معاشرتی زوال سے متعلق کئی

ناول تصنیف کیے۔ ان کا شاہکار 'آگ' کشمیر کے افلاس اور پسماندگی کے پس منظر میں تصنیف کیا گیا ہے۔ ڈوگرہ شاہی مظالم کے شکار کشمیری بھیڑ بکریوں کی طرح زندگی بسر کرتے ہیں، جن کی عورتو ں کو کوئی بھی طاقتور خرید لیتا ہے۔ ناول میں دکھایا گیا ہے کہ کس طرح بلاواسطہ برطانوی تسلط کا پیدا کردہ مقامی سیاستدانوں، افسروں اور تاجروں تک کا ایک مکڑ جال ہے جو کشمیری عوتوں کو اپنی عیاشی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ یہاں یا تو شریف عورت ہے جو گھر کی چہار دیواری میں قید ہے یا زون اور فضلی جیسی نادار طبقے کی عورتیں ہیں جو مقامی تاجروں کی خانگی داشتاؤں کا فرض انجام دیتی ہیں۔ سکندر جو جسے مقامی معززین کی بیویوں اور بیٹیوں کی طرف کوئی نظر بھی نہیں ڈال سکتا ہے کیوں کہ ان کو نام نہاد عزت و ناموس کے دبیز پردوں میں پوشیدہ رکھا جاتا ہے۔ عزیز احمد کے ناول 'ایسی بلندی ایسی پستی' کی ہیروئن دکن کے ایک جاگیردار کی بیٹی۔ جو اپنے شوہر کے مظالم اور غیر انسانی سلوک سے مجبور ہو کر طلاق حاصل کر لیتی ہے۔ نور جہاں ایک مضبوط کردار کی مالک ہے اور عزت نفس کو نام نہاد شادی شدہ زندگی کے تحفظ اور وقار پر ترجیح دیتی ہے۔ عزیز احمد نے جاگیرداری اقدار کے ظالمانہ پہلوؤں کو بیبا کی سے بیان کیا ہے لیکن جسم و جنس کے ذکر میں اکثر ان کا قلم عریاں نگاری کی حدود کو چھونے لگتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کا تخلیقی سفر تقسیم ہند کے آس پاس شروع ہوا۔ ان کے ناولوں میں 'وقت' ایک بنیادی تھیم کے طور پر سامنے آتا ہے۔ 1947 میں جاگیرداری کے خاتمے سے بالخصوص اودھ کی مسلم اشرافیہ کا معاشی و تہذیبی زوال اور عہد وسطیٰ میں وجود میں آئی مشترکہ ہندو مسلم کلچر کا خاتمہ قرۃ العین حیدر کے محبوب موضوعات ہیں۔ 'میرے بھی صنم خانے' کی رخشندہ لکھنؤ کی قدیم طبقہ اشرافیہ کی نمائندگی کرتی ہے جو آزادی کے بعد تیزی سے اپنی اہمیت اور منفرد شناخت کھو بیٹھا تھا۔ "میرے بھی صنم خانے" کی شاعرانہ زبان، مصورانہ تخیل، اور کرداروں کی نازک طبعی کو مدِ نظر رکھتے ہوئے کرشن چندر نے اس ناول کو، ورجینا وولف کی طرح کی فرصت کوشی کا فن، قرار دیا تھا۔ لیکن "آگ کا دریا" ان کا شاہکار ہے جس نے آزادی کے بعد کے فکشن نگاروں میں قرۃ العین حیدر کو اعلیٰ ترین مقام دلایا۔ ناول کی تمام تر فضا پر مصنفہ کا تاریخی شعور حاوی ہے جس میں وقت ایک ایسی تباہ کن قوت کی شکل میں ابھرتا ہے جس کے آگے انسان کے تمام خوش آئند خواب چکنا چور ہو جاتے ہیں اور وقت کے سیل بے پناہ کے سامنے اس کے سارے منصوبے اور اس کی تمام تر صلاحیتیں ہزیمت کا شکار ہوتی ہیں۔ مصنفہ کی پرانی قسم کی اخلاقیات کے زیرِ سایہ ان کے نہایت refined اور رومان پرست کردار عشق تو کرتے ہیں لیکن کسی معمولی سی بھی 'غیر اخلاقی حرکت' کے مرتکب نہیں ہوتے۔ یہاں تک کہ مصنفہ کے قائم کردہ ڈپٹی نذیر احمد انسپکٹر مدارس صوبہائے متحدہ اودھ کے قبیل کے ڈسپلن کے

تحت شادیاں تک نہیں کرتے۔ پندرہویں صدی کے مغلیہ ہندوستان کی معصوم سی برہمن زادی چمپا، عرب فلسفہ دانی اور مردانہ وجاہت کے بہترین نمائندہ ابوالمنصور کمال الدین سے عشق تو کرتی ہے لیکن محتاط فاصلے کے ساتھ۔ پچھلے جنم میں وہ فلسفی و فنکار گوتم نیلمبر کے نزدیک نہ آسکی۔ کوئی ایسی طاقت ہے جوان سایوں جیسے کرداروں کو ایک خوش انجام زندگی تک پہنچنے سے روکتی ہے۔ ابوالمنصور بھی چمپا کے باطن کے سربستہ رازوں کا محافظ بننے کا خواہشمند ہے اور چمپا بھی اس کو ایک مخالف اور بادی النظر میں ناتراشیدہ نظر آنے وال قبیلے سے متعلق ہونے کے باوجود، سفرِ حیات کا انیس و جلیس بنانے کا فیصلہ کر چکی ہے۔

''جنگ کی باتیں مت کرو۔ میں جب تم کو دیکھتی ہوں اور یہ تلوار دیکھتی ہوں تو مجھے بڑا وہم آتا ہے۔''

''میرا اور تمہارا کوئی الگ الگ مذہب نہیں ہے؟ میں تو ایک ہی سمجھتی ہوں۔''

ہندوستانی تاریخ کا یہ وہ دور ہے جب بھگتی کے زیرِ اثر ایک نئی مشترکہ کلچر فروغ پا رہی تھی۔ ابوالمنصور جس کو عورت کو پسند کرنے کی آزادی عرب، ایران، ہندوستان سبھی جگہ دستیاب رہی ہے، اِم ارباب اور شرقی سلطان کی بھتیجی شہزادی سلیمہ بانو کو فراموش کر کے اس آہوئے وحشی کی گنگا جیسی معصوم تقدیس کے آگے سپر انداز ہونا چاہتا ہے۔

''مگر ہم تو تم کو یوں ہی اپنا پتی مانتے ہیں۔''

''وہ کیسے...... میرا تم سے بیاہ کہاں ہوا ہے۔ یعنی کہ...... میرا مطلب یہ ہے کہ......''

''اس سے کیا ہوتا ہے؟'' وہ ہنستی رہی۔ ہم تم کو اپنا مالک خیال کرتے ہیں۔ یہ بات تم نہیں سمجھ سکتے۔''

وہ بھی اسی طرح بے فکری سے ہنسا۔ ''ہم تو صرف ایک آدمی کو اپنا پتی سمجھیں گے اور وہ آدمی تم ہو۔ ہمارا تمہارا جنم جنم کا ساتھ ہے۔''

کمال کے لیے عشق کا یہ ہندوستانی تصور کافی دلچسپ ہے۔ چمپا اسکے اندھیروں میں اجالا کرنے لگی تھی کہ کمال کی روح کی کشاکش، اگلے قالب میں اسے بنگال کا ایک معصوم کسان بنا دیتی ہے۔ لیکن مغربی فاتحین کا پیدا کردہ طلاطم اسے گوتم نیلمبر دت کی شکل میں لکھنؤ کی ایک نستعلیق طوائف چمپا بائی کے خیرہ کن حلقے میں لے جاتا ہے۔ گوتم کی دنیا میں ویشیا کا خیال ہی کریہہ تھا۔ وہ سوچتا عورت جو دیوی ہے، لکشمی ہے، گوری 'اوما' جو ماں ہے اور بہن اور بی بی اور بیٹی، اسے طوائف نہیں ہونا چاہئے۔ چمپا، اس دفعہ پھر گوتم کا راستہ روکنے کی کوشش کرتی ہے، لیکن ایک ناپاک وجود کی طرح ٹھکرا دی جاتی ہے۔

''سرکار۔غریب پرور۔آپ کو پوتوں، نواسوں کی خوشیاں دیکھنی نصیب ہوں۔میں غدر کی ماری ہوں۔بندہ نواز۔شاہی میں میرے دروازے پر ہاتھی جھولتا تھا۔اب کوئی دو روٹی کا سہارا دینے والا نہیں۔''

چمپا اپنے آخری قالب میں آزادی سے کچھ قبل کے بنارس میں نظر آتی ہے۔یہ وہ زمانہ تھا جب مسلمانوں کی علاحدہ قومیت کا سوال اٹھایا جا رہا تھا۔مخالفین کا اصرار تھا کہ اس ملک کی اصل قوم ہندو ہیں، مسلم غیر ملکی ہیں۔لکھنؤ یونیورسٹی میں وہ روشن خیال اور رومانٹک نوجوانوں کے گروپ سے وابستہ ہو جاتی ہے جو نہروئی سوشلزم کے پیروکار ہیں لیکن اکثر جاگیردار طبقے سے تعلق رکھتے ہیں۔ارسٹو کریٹ مزاج careerist عامر رضا، متوسط طبقے کی چمپا احمد کو اپنانا چاہتے ہیں۔لیکن طبقاتی خلیج حائل رہتی ہے۔عامر رضا اور کمال پاکستان ہجرت کر جاتے ہیں اور وہ مرادآباد کے ایک محلے میں اپنی جڑوں سے وابستہ ہونے کی کوشش میں مصروف ہو جاتی ہے۔لیکن اب وہ main stream سے کٹ چکی ہے اور جانتی ہے کہ اس کا خارج تو وقت کے ساتھ ساتھ تبدیل ہوتا رہے گا مگر داخل اب کوئی انقلاب نہیں دیکھ سکے گا۔چنانچہ چمپا احمد ایک معمولی سے محلے کے ایک پرانے سے مکان میں گم ہو جاتی ہے، اسے اپنی حقیقت کا عرفان ہے اس لیے اس کی گمنامی نہ کوئی واقعہ بنتی ہے اور نہ کسی کے لیے زیادہ پریشانی کا سبب بنتی ہے۔وقت کا دھارا رواں دواں رہتا ہے اور چمپا احمد شکست خوردہ عورت کی شکل میں ناآسودہ باقی بچتی ہے۔

''آگ کا دریا'' جیسی ہی صورتِ حال قرۃ العین حیدر کے ناول، آخرِ شب کے ہم سفر، میں بھی نظر آتی ہے۔ریحان الدین احمد، دیپالی سرکار اور اوما رائے وغیرہ اعلیٰ متوسط طبقے کے نوجوان 1942 کے اندولن میں انقلابی محاذ قائم کیے ہوئے ہیں۔یہ وہ آئیڈیلسٹ نوجوان ہیں جنھوں نے مغرب سے اعلیٰ ڈگریاں حاصل کی ہیں اور سبھی ایک روشن خیال بیک گراؤنڈ سے تعلق رکھتے ہیں۔یہ اپنے آرام دہ گھروں کی زندگی کو ترک کرکے جنگلوں میں چھپتے پھرتے ہیں اور اجتماعی مسرت کے ایک رومان پرست وژن پر ذاتی خوشیوں کو قربان کرنے کا فیصلہ کرتے ہیں۔لیکن حصولِ آزادی کے بعد آہستہ آہستہ یہ بھی نئی بورژوازی کا حصہ بن جاتے ہیں۔

ناول بنگالی بھدرلوک کی نوجوان و آدرش وادی دوشیزہ دیپالی سرکار کو مرکزی خاتون کردار کے طور پر سامنے لاتا ہے۔وہ شرفاء کے ایک انقلابی سلسلے سے تعلق رکھتی ہے۔خوبرو، حساس اور کسی حد تک تحکم پسند اشتراکی ریحان جلد ہی دیپالی کا ہیرو بن جاتا ہے۔ریحان نہ صرف اسٹیبلشمنٹ کا نمایاں ترین باغی ہے بلکہ بنگال کی معاشی تاریخ پر اتھارٹی بھی ہے۔دیپالی کی زندگی اس وقت بڑی

مکمل تھی۔ ریحان دادا، جس کے نام پر بنگالی کالجیسٹ لڑکیاں زہر کھاتی تھیں، دیپالی کو پارٹی کے اندورنی حلقے میں شامل کر چکا تھا۔ تاہم دانشور، کسی حد تک خود پرست اور سخت گیر ریحان کا ایک چہرہ اور بھی تھا جو صرف دیپالی نے دیکھا تھا۔

''میں تین برس سے جرائم پیشہ لوگوں اور ڈاکوؤں کی طرح چھپتا پھر رہا ہوں۔ مدتوں سے مجھے چین کی نیند اور ذاتی مسرت نصیب نہیں ہوئی ہے۔ تمہیں معلوم ہے چارلس بارلو نے قسم کھائی تھی کہ زندہ یا مردہ مجھے گرفتار کرے گا...... تم...... تم مجھے کیا سمجھتی ہو؟ میں انسان ہوں آخر۔ فولاد کی مشین گن تو نہیں۔''

دراصل دیپالی کے یہاں ریحان کے طریقِ کار کے اخلاقی اور انسانی پہلوؤں کے بارے میں ہچکچاہٹ ہے۔ دوسرا سوال ریحان کی کزن جہاں آرا کا بھی ہے۔ مغربی تعلیم یافتہ دیپالی، جہاں آرا اور ریحان کے پرانے رشتے کے اجاگر ہونے پر جس طرح سے ری ایکٹ کرتی ہے وہ اس کے احساسِ عدم تحفظ کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی لیے ریحان کہتا ہے کہ ''تم ایک چھوٹی سی بچی ہو۔ تمہیں حفاظت کی ضرورت ہے۔ میں تمہارا تعویذ ہوں۔'' لیکن ملک تقسیم ہوتا ہے تو ان رومان پسند انقلابیوں کے تمام اجتماعی اور انفرادی خواب منتشر ہو جاتے ہیں ریحان الدین احمد حزبِ اقتدار میں شامل ہو جاتے ہیں اور دیپالی، بیرسٹر سین کی بیوی بن کر پورٹ آف اسپین کی اشرافیہ کا حصہ بن جاتی ہے۔ ناول کے آخری صفحات میں یکے بعد دیگرے کئی کرداروں کو موت سے ہمکنار کرنا، ریحان اور دیپالی جیسے لبرل ذہنوں میں ہندو اور مسلم ثقافتی تفاوت کے بیج بونا وغیرہ تخریبی تبدیلیاں قرۃ العین حیدر کے فن کا، ایک جزو لاینفک رہے ہیں۔ اسی قصے کا ایک دلچسپ کردار ریحان کی غریب بہن کی بیٹی ناصرہ انجم السحر کا ہے جو اپنے ماموں کے سمجھوتوں کو سخت نفرت کی نگاہ سے دیکھتی ہے۔ وہ 1971 مکتی باہنی کی نمائندہ ہے۔ ناصرہ کی نسل کے ساتھ پاکستان کے اقتدار نے جو کچھ کیا تھا ناصرہ کو اس کے ردعمل میں تلخ اور پر تشدد ہونا ہی چاہئے تھا۔ لیکن دیپالی سرکار اپنے نئے بورژوا قالب کی یہ کہہ کر مدافعت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔

''چراغ جلائے رکھنا بڑا مشکل کام ہے کہ آدمی کچھ دنوں بعد تھک چکا یا **disillusioned** ہو چکا ہوتا ہے۔''

ظاہر ہے کہ یہ رویہ تاریخی صداقت پر مبنی نہیں ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولٹ، 'سیتا ہرن' کی سیتا میر چندانی ایک بے قرار روح کی طرح مختلف مردوں میں اپنے رام کو تلاش کرتی ہے۔ دراصل سیتا پت جھڑ کی آواز کی تنویر فاطمہ کی طرح ایک ازلی

مہاجر ہے اور داخلی سطح پر کئی ہجرتوں کا عذاب برداشت کرتی ہے۔ 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو' کی پسماندہ طبقے کی رشک قمر ایک باعزت زندگی بسر کرنے کے خواب دیکھتی ہے۔ ذلتوں اور محرومیوں کا شکار ہو کر جملین ختم ہو جاتی ہے اور رشک قمر محنت مزدوری کر کے ایک خدا ترس مزدور کے گھر پناہ لیتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے گردشِ رنگِ چمن، میں تاریخ اور فکر کا عنصر اس قدر شدید ہے۔ کہ اکثر بوجھ پن اور معلوماتی saturation کی سی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ عندلیب بیگ ایک ماہر قصہ گو کی طرح اپنے کرب ناک ماضی کی شعری تصاویر کے ذریعے اپنی بیٹی عندلیب بیگ کو اپنے ذہن کے نہاں خانوں کی سیر کراتی ہے۔ ان دونوں کا کمزور ماضی ان کے حال پر آسیب کی طرح مسلط ہے اور یہ دونوں کردار عام زندگی کی بجائے فکری اور فلسفیانہ سطح پر جیتے نظر آتے ہیں۔ مسلم اقتدار کے دورِ زوال میں بدقسمتی کا شکار ہو کر اعلیٰ نسب کی دوشیزہ، طوائف نواب بیگم بن جاتی ہے۔ نواب بیگم کی بیٹی عندلیب، ماسٹر شکور حسین سے نکاح کر کے باعزت زندگی بسر کرنا چاہتی ہے لیکن اس پر دوسری منکوحہ مسلط کر دی جاتی ہے تو عندلیب کو طلاق حاصل کرنی پڑتی ہے۔ عنبریں کو مناسب سماجی رتبہ دلانے کے لئے ولایت میں تعلیم دلاتی ہے۔ لیکن جب ادھیڑ ہوتی عنبریں ڈاکٹر منصور کا شغری پر جذباتی انحصار کرنے لگتی ہے تو عندلیب بیگ اپنے کمزور بیک گراؤنڈ کو آشکار کرنا لازم سمجھتی ہے۔ یہاں وہ سرتاپا ایک روایتی مشرقی ماں کا پیکر بن جاتی ہے۔ جو بیٹی کے مکمل تحفظ کی خواہاں ہے۔ تاہم منصور کو صورتحال سے آگاہ کرنے کے بعد عندلیب بیگم کو احساس ہوتا ہے کہ غیر صالح معاشرے میں جہاں بڑے بڑے اعلیٰ تعلیم یافتہ، روشن خیال دانشور بھی اپنے قدیم لاشعوری تعصبات کے حصار کو نہیں توڑ پاتے، راست بازی نقصان دہ ثابت ہوتی ہے، مفید نہیں۔ ناجائز اولاد ہونے کا شک ڈاکٹر عنبریں بیگ کو دیوانگی اور ہوش کے درمیان معلق کر دیتا ہے۔

"اس نے میز پر زور کا مکا مارا۔ گرجدار قہقہہ لگا کر چند منٹ بعد وہ آہستہ آہستہ الاپنے لگی۔

"London Bridge is Falling Down.
Falling Donw Falling Dow.London
Bridge is Falling Down, " My
Crooked Lady.

ڈاکٹر منصور کاشغری سناٹے میں آ گیا۔ ڈاکٹر عنبریں بیگ پر جنون کا دورہ پڑ گیا تھا۔"

حالانکہ عندلیب عنبریں اور منصور بار بار ناول میں منظر عام پر آتے ہیں لیکن گردش رنگ چمن کا بنیادی کردار اس کی تاریخیت اور تہذیبی یافت ہے۔ کچھ یہی صورتحال 'چاندنی بیگم' کی ہے جہاں

مصنفہ نے جاگیرداری کے خاتمے اور تقسیم ہند کے بعد کے برصغیر میں مختلف مسلم طبقات کی زیرِ تغیر زندگی کی عکاسی قدرے ہلکے ڈھنگ سے کی ہے۔ زمین کی ملکیت کی تبدیلی کو قصے میں بنیادی استعارا بنایا گیا ہے اور یہاں بھی کرداروں سے زیادہ فضا سازی پر زورِ قلم صرف کیا گیا ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کا ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' پنجاب کی دیہات کے پسماندگی اور مردانہ تحکم کے زیرِ اثر ترتیب پانے والی اس تصویر سے روشناس کراتا ہے جہاں عورت کو تابع مہمل سے زیادہ اہمیت حاصل نہیں ہے۔ کوٹلہ میں عورتیں سخت محنت کرتی ہیں اور مردوں کے تشدد کا عموماً شکار ہوتی رہتی ہیں۔ ان کے بے آب و گیاہ زندگی میں خوشیوں کا گزر کم ہی ہوتا ہے اسی لیے ادنیٰ مسرتیں حاصل کرنے کے لیے بھی وہ چوردروازوں سے جھانکنے پر مجبور ہیں۔ شوہر کے قتل کے بعد رانو کے سامنے سب سے بڑا مسئلہ اپنی جوان ہوتی ہوئی بیٹی کے تحفظ کا ہے۔ اس کی ساس، بیٹی کو فروخت کر کے اپنے بڑھاپے کو خوشحال بنانا چاہتی ہے۔ مگر رانو اپنے جذبات و احساسات کو مصلوب کر کے اپنی عمر سے چھوٹے منگل کی پناہ لیتی ہے۔ رانو ایک پسماندہ و غیر محفوظ ہندوستانی ماں کی نمائندہ تصویر ہے جو اپنی اولاد کی نام نہاد فلاح پر اپنی زندگی کی تمام خواہشیں اور مسرتیں قربان کر دیتی ہے۔ وہ منگل کو ملتفت کرنے کے لیے ابتداً ایک آزمودہ کار طوائف کے ہتھکنڈے بھی برتتی ہے لیکن دراصل وہ سماجی اور معاشی طور پر ایک بہت کمزور وجود ہے، جس کے سامنے کوئی بہتر متبادل موجود نہیں ہے۔

خدیجہ مستور کا، 'آنگن' متوسط طبقے کے ایک مسلم گھرانے کی قومی سیاست کے زیرِ زیرِ اثر زوال پذیر اقتصادی و نفسیاتی کیفیات کا احاطہ کرتا ہے۔ قصے میں سیاست کی کارفرمائی رشتوں اور دلوں تک نظر آنے لگی ہے۔ یہ ناول چھوٹے پیمانے پر تحریک آزادی کے عہد کا ایک منظر نامہ ہے جہاں ہر کردار تضادات کا شکار ہو کر نئے معاشرتی مطالبات سے ہم آہنگی کھو چکا تھا۔ اس آنگن میں معصوم تہمینہ کو ان سخت گیر اقدار کی بھینٹ چڑھانا پڑتا ہے جو خاندانی نجات کے نام پر اس کو ذہین و مخلص صفدر کی شریکِ سفر نہیں بننے دیتیں۔ اسی جبر کا شکار اسرار چچا ہیں جو ایک داشتہ کی اولاد ہونے کی ذلت برداشت کر رہے ہیں۔ ناول کا ایک اہم کردار عالیہ ہے جس کو اپنے سامراج مخالف باپ کا آئیڈیلزم ورثہ میں ملا تھا۔ تقسیم کے بعد عالیہ اپنی خود پسند ماں کے ساتھ لاہور ہجرت کرنے پر مجبور ہوتی ہے تو اپنے آس پاس کی نفسانفسی کے ماحول سے تنگ آ کر مہاجر بچوں کو تعلیم دینا شروع کر دیتی ہے۔ ہوس زر میں غرق نئی پاکستانی ریاست میں عالیہ ایک پر اعتماد بے غرض عورت بن کر سامنے آتی ہے جس نے خدمت خلق کی پلیٹ فارم پر ذاتی مسرتوں کی قربانی دے دی تھی۔ والٹن کیمپ میں ایک ڈاکٹر اس کے اندر کے سوئے ہوئے خوابوں کو بیدار کرنے لگتا ہے کہ وہ اس سے تمام دنیاوی

آسائشیں فراہم کرنے کا عہد کر رہا تھا۔ آخر میں اسے صفدر اپنانا چاہتا ہے اور وہ نرم پڑنے لگتی ہے اور یہاں بھی کار کوٹھی اور دولت اس کے قدموں میں ڈالنے کے پیمان سننے کو ملتے ہیں۔ عالیہ کا آئیڈیلزم دنیاوی آسائشوں کے حقیر پھندوں میں گرفتار ہونے سے انکار کر دیتا ہے اور وہ تن تنہا رہ جاتی ہے۔

خدیجہ مستور کا دوسرا ناولٹ 'زمین' ایک طرح سے 'آنگن' کی توسیعی ہی ہے۔ نئے پاکستانی معاشرے میں جہاں معاشی ذرائع کی لوٹ کھسوٹ اور خود غرضی کا بازار گرم تھا وہاں ساجدہ، ناظم جیسے ایماندار اور بے لوث نوجوان کے ساتھ گھر بسا لیتی ہے۔ لیکن ایک دوسری پناہ گزیں لڑکی تاجی مردانہ ہوس کا شکار ہو کر موت سے ہمکنار ہوتی ہے۔ تقسیم کے بعد کے پاکستانی سماج میں، جہاں دولت اور عہدہ ہی اعلیٰ مقامات دلانے کے ضامن تھے، پسماندہ طبقے سے وابستہ انوری راتوں رات بطور رئیس زادی establish ہو جاتی ہے اور اپنا پس منظر پوشیدہ رکھنے کے لیے تقسیم سے قبل کے شناساؤں سے پہلو بچانے لگتی ہے۔

جیلانی بانو نے 'ایوان غزل' میں حیدر آباد کے جاگیر دارانہ نظام کے استحصالی رخ کو موضوع بنایا ہے۔ ناول کے تمام نسوانی کردار اس جابرانہ معاشرے میں مردانہ تحکم و ہوس کا شکار ہیں۔ غزل نے جن حالات میں زندگی بسر کی انہوں نے اس کی شخصیت کو نمو پذیر نہیں ہونے دیا۔ غزل کی ماں بھی خانگی تشدد کا شکار رہتی تھی۔ چنانچہ بچپن ہی سے غزل کے ذہن پر باپ کی سخت گیری اور ماں کی بیچارگی کی تصاویر مرتسم ہو جاتی ہیں، ان کی ناوقت موت، باپ کی حقارت، ایوان غزل کے باسیوں کا تضحیک آمیز رویہ، غرض ہر موڑ پر غزل کو جذباتی محرومی سے دو چار ہونا پڑتا ہے۔ یہ محرومی اسے چاہت کی شدید بھوک میں مبتلا رکھتی ہے اور جو مرد اسے ذرا سی بھی اہمیت دیتا ہے انسیت سے پیش آتا ہے اسی پر وہ اپنا سب کچھ قربان کرنے کو راضی ہو جاتی ہے۔

''اپنی جانب اٹھنے والی ہر نگاہ کو وہ بڑے غور سے دیکھتی تھی۔ غزل کی چھٹی حس نے اتنی سی عمر میں اسے نفرت اور محبت کی نگاہ کو محسوس کرنا سکھا دیا تھا۔ وہ اپنی جانب محبت سے دیکھنے والی نگاہ پر سات خون معاف کر دیتی تھی...... اس شخص کے سارے عیب پر لگا کر اڑ جاتے تھے۔ پھر وہاں امید کی کرن پھوٹتی، ایک پتہ سر اٹھا کے اِدھر اُدھر دیکھتا اور اپنی گردن زیادہ لمبی کر لیتا تھا۔ پھر ایک پنکھڑی کھلتی اور ایک بیل غزل کی رگ رگ کو جکڑ لیتی۔''

اپنی اس کمزوری کے بنا پر وہ زندگی کے مختلف مراحل میں نقصان دہ فیصلے کرتی ہے۔ اپنی تعریف سنتے ہی اس پر ایک سحر سا چھا جاتا تھا۔ کہنے والے کی آواز پہلے تو اس کے کانوں میں شہد گھولتی اور پھر

تشنہ خواہشوں کا زہر اس کی رگ رگ کو جلانے لگتا۔ لیکن زندگی میں ناکامیاں ہاتھ آتی ہیں تو وہ اپنے وجود کو بیکار محض تصور کرنے لگتی ہے۔ جب اس کی شادی ایک بوڑھے سے طے کردی جاتی ہے۔ تو وہ کسی طرح کا احتجاج نہیں کرتی اور حالات کی صلیب پر خاموشی سے قربان ہونے کے لئے تیار ہوجاتی ہے۔ اسی بنا پر عصمت چغتائی نے اس کو ایک احمق اور ڈھیلی عورت قرار دیا تھا۔ ٹھیک ہے غزل بنیادی طور پر احساس کمتری کا شکار غیر محفوظ عورت ہے۔ جب نصیر اپنی انگوٹھی واپس لیتا ہے تو وہ اس صدمے سے جان گنوا بیٹھتی ہے۔ غزل ایک کمزور اور قابلِ رحم کردار ہے جسے ہر کوئی اپنے فائدے کے لیے استعمال کر کے فراموش کر دیتا ہے۔ ''ایوان غزل' کا دوسرا اہم نسوانی کردار چاند کا ہے، جو غزل جیسے ہی مسائل کا شکار ہے چاند کے باپ اسے جدید تعلیم دلا رہے تھے کہ ماں کی اچانک موت کی بنا پر اس کو'ایوان غزل' کی گھٹن میں بھیج دیا جاتا ہے۔ نارائنا کے عشق میں ناکام ہونے پر وہ خودکشی کی کوشش کرتی ہے۔ تو اس پر مزید سختیاں کی جاتی ہیں۔ اس کا تاجر ماموں اس کو کاروبار کے فروغ کے لیے استعمال کرتا ہے لیکن جب وہ اشترا کی نوجوان سنجیوا کے نزدیک آنے لگتی ہے تو 'ایوان غزل' کے مکین اس سے متنفر ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ دور تھا جب ہندوستان میں آزادی کی تحریک شباب پر تھی اور ریاست حیدرآباد کے دیہات میں کمیونسٹ پارٹی کی رہنمائی میں چھوٹے کسانوں و کھیت مزدوروں نے کئی لاکھا ایکٹر زمین زمینداروں سے چھین لی تھی۔ سماجی انصاف کے جہاد میں غرق سنجیوا غم جاناں کی قدر نہیں کرتا اور چاند تپ دق کا شکار ہو کر ختم ہو جاتی ہے۔ ایوان غزل کے مالکان کے مظالم کا ایک شکار لنگڑی پھوپھی بھی ہیں جن کو جائیداد کے لالچ میں زندہ درگور کر دیا جاتا ہے۔

جمیلہ ہاشمی کے ناولٹ، چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو، میں ایران کے متوسط طبقے کی پابندوں اور گھٹن آمیز اخلاقی اقدار کو موضوع بنایا گیا ہے۔ قصے کی ہیروئن ام سلمٰی ایک مضطرب روح ہے جس پر پابندیاں عائد کرنے کی تمام کوششیں ناکام رہتی ہیں۔ ام سلمٰی کے غیر روایتی طرز فکر اور آزادانہ زندگی کی داستان ایران کے وسط انیسویں صدی کے منظرنامے کو پیش کرتی ہے جب قاچار خاندان برسر اقتدار تھا۔ صفوی حکمرانوں نے پورے ملک کو اپنے عقیدے کی تقلید کی طرف مائل کر لیا تھا اور عوام کو عام آزادی فکر اور تخلیقی عمل کی آزادی میسر نہیں تھی۔ رسمی مذہبیت کے اس دور میں عورت کو بھی عام آزادیاں میسر نہیں تھیں۔ تاہم ام سلمٰی کتابوں سے فیض یاب ہوتی تھی اور ایسی حقیقتوں سے بھی آگاہ تھی جن کا علم سراسر معیوب تھا۔ وہ شاعری بھی کرتی تھی اور کلام حافظ بھی گاتی بھی تھی۔ پہروں اس پر سکرات کا عالم طاری رہتا تھا اور اس کے اشعار ایک بھرپور عشق کی داستان ہوتے تھے۔ وہ رشتۂ ازدواج ترک کر کے نجف اشرف پہنچ جاتی ہے جہاں اسے شیخ کاظم رشتی، قرۃ العین حیدر طاہرہ کا

خطاب عطا کرتے ہیں۔ اس کا محبوب علی محمد باب تھا جو اس کی طرح قادر الکلام شاعر تھا اور ایک نئے عقیدے کا بانی بھی۔ جب بابیوں کی تنظیم و تبلیغ ارباب اقتدار کے لیے خطرناک ثابت ہونے لگی تو ان کو بغداد سے ترک وطن کرنے پر مجبور کیا گیا۔ باب کے پیروکار عرب و عجم کی سرزمینوں پر بغاوتیں کر رہے تھے اسی لیے ہر خطے میں ان پر زمین تنگ ہوتی جا رہی تھی۔ علماء اور مجتہدین، جو عورت کو گھر میں دیکھنے کے خواہشمند تھے، قرۃ العین کے سخت خلاف تھے، چنانچہ اسے گرفتار کر لیا جاتا ہے۔ بابیوں پر ریاستی دباؤ بڑھتا جاتا ہے اور قرۃ العین ایک دن اپنے شوہر سے رشتہ منقطع کر کے باب سے مناکحت قائم کر لیتی ہے۔ شاہ ناصر الدین قاچار، جو عورتوں کا شیدائی تھا، اسے ملکہ بنانے کی تجویز پیش کرتا ہے جسے وہ مسترد کر دیتی ہے۔ بادشاہ کی انا کو گزند پہنچانے کے جرم میں قرۃ العین طاہرہ کا گلا گھونٹ کر اس کا جسد خاکی کنویں میں پھنکوا کر سنگسار کیا جاتا ہے۔ یہ اس انقلابی روح کا انجام ہے جو اپنے عصر کی پابندیوں اور گھٹن کو ناقابل قبول سمجھتی تھی۔

بانو قدسیہ کا راجہ گدھ بنیادی طور پر ایک maladjusted جوڑے قیوم اور سیمی شاہ کے داخلی سفر کی داستان ہے۔ سیمی لاہور کے ایک بزنس گھرانے سے تعلق رکھتی ہے جہاں زیادہ سے زیادہ دولت کا حصول ہی زندگی کا مقصدِ اولین تھا۔ ہوسِ دولت اور نمائشِ زر پر مبنی نیا پاکستان معاشرہ جو ہندو تاجروں کے ہجرت کرنے کے بعد وجود میں آیا تھا، اپنی نئی نسل کو اقدار کے تصادم اناؤں کے ٹکراؤ اور انتشار کے سوا کچھ بھی نہ دے سکا۔ سیمی جیسی حساس لڑکی اپنے باپ کے ساتھ نہیں رہ سکتی جو جوان بیٹی اور بوڑھی بیوی کے پاس بیٹھ کر وقت برباد کرنے کی بجائے اپنی دولت کے بل پر شہر کی خوبصورت عورتوں کو خرید سکتا ہے۔ وہ اپنی ماں کے پاس بھی نہیں رہ سکتی جو اپنے شوہر کے خفیہ مشاغل سے واقف ہونے کے باوجود اسے مجازی خدا سمجھتی ہے اور خود کو جوان رکھنے کی احمقانہ کوشش کے تحت ہر ہفتے بیوٹی پارلر جاتی ہے لیکن شہر کی ہر جوان عورت سے خوف زدہ بھی رہتی ہے۔ جذباتی طور پر تشنہ و غیر محفوظ سیمی شاہ ہاسٹل میں پناہ لیتی ہے اور یونیورسٹی میں آفتاب کے flamboyance کا شکار ہو جاتی ہے۔ جب آفتاب ایک پروفیسر کی چالاکی کا شکار ہو کر سیمی کو منجدھار میں چھوڑ جاتا ہے تو سیمی شدید جذباتی بلکہ وجودی بحران کی زد میں آجاتی ہے اور قیوم کی شکل میں ایک کمزور anchor تلاش کر لیتی ہے۔ وہ آفتاب کے روم میٹ قیوم کے ساتھ رہ کر آفتاب کے ساتھ گزارے ہوئے لمحوں کی باز تشکیل میں اس درجہ منہمک ہو جاتی ہے کہ اسے دنیاوی بدنامی اور ذاتی وقار تک کا احساس نہیں رہتا۔ آفتاب کے ہجر میں وہ خود کو اس درجہ فراموش کر چکی تھی کہ قیوم کی جنسی جارحیت کے سامنے مکمل لاتعلقی سے سرینڈر کر دیتی ہے۔

''آفتاب نے یہ غزال شہر شکار کیا تھا۔ مجھے اس مردہ لاش کو کھانے کو حکم تھا۔ وہ مریل نڈھال کافور کے درخت کے تلے نیم مردہ پڑی تھی...... جب آفتاب کو اس کے جسم کی ضرورت نہ تھی تو اس کا جسم کوڑے کا ڈھیر تھا۔ اب اسے فکر نہ تھی کہ اس کوڑے کے ڈھیر پر کون اپنی غلاظت پھینکتا ہے۔ جب میں نے اس کا کف بند کیا تو وہ آنکھیں بند کیے چپ لیٹی تھی۔ وہ میرے ساتھ تھی نہ میرے مخالف...... یہ بھی عجیب رابطہ تھا۔ مردار کو گدھ ہڈیوں تک شفاف کر چکا تھا۔ لیکن وہ اپنی بے عزتی کا نظارہ کرنے کے لیے موجود ہی نہ تھی۔ وہ تو اس وقت کہیں اور تھی کسی اور کے ساتھ تھی۔'' خود ایذائیت بلکہ اپنے معاشرتی مطلعے سے اپنی طرز کا یہ بے رحمانہ انتقام لینے کے جذبے کے تحت سیمی خود سے کمتر شخصیت کے مالک قیوم کی خواہشوں کی غلام بن جاتی ہے۔ قیوم جو سیمی شاہ کے نستعلیق اور **urban** بیک گراؤنڈ کے سامنے ہلکی سی کمتری کا شکار تھا اور دو سال سے سیمی کے یک طرفہ عشق میں فرسٹریشن برداشت کر رہا تھا۔ قیوم اور سیمی کا بے روح جسمانی تعلق کافی عرصے تک جاری رہتا ہے لیکن سیمی کی پست حالت پر اس کا کوئی مثبت اثر نہیں پڑتا۔ بلکہ دن بدن وہ اپنی ذات اور اپنے اطراف سے بیگانہ ہوتی چلی جاتی ہے۔ آفتاب کے ذریعے مسترد کیے جانے کے بعد سیمی اپنی ہی نفی اور اپنی ہی ذات کی تذلیل میں اس درجہ محو ہو گئی تھی کہ اسے علم بھی نہ ہوا کہ وہ دراصل قیوم کی داشتہ بن چکی ہے۔ اپنی انا اور اپنے گردو پیش کی مخالف بن کر سیمی شاہ بہت عرصہ تک زندہ نہیں رہتی اور ایک دن خودکشی کر کے اپنی تخریب کی تکمیل کرتی ہے قیوم بھی بالآخر **neurosis** کا شکار ہو جاتا ہے۔

انور سجاد کے جنم روپ، میں مردانہ سماج میں خواتین کی جذباتی گھٹن اور فکر پر پابندی کو موضوع بنا یا گیا ہے۔ مرکزی کردار ایک عورت ہے جو اپنی خوابوں اور آدرشوں کے مطابق اپنی دنیا آپ تخلیق کرنا چاہتی ہے لیکن مردانہ تحکم پر منظم مشرقی سماج اس کی آزادیوں کی راہ میں دیواریں کھڑی کرتا ہے اس کا شوہر اس کے جسم اور ذہن دونوں کا گویا مالک ہے جو اس کو اپنی انا کے حصار میں اس بری طرح محصور کیے ہوئے ہے کہ باہر نکلنا تو کجا باہر نکلنے کا تصور بھی دشوار ہے۔

''میری سمجھ میں نہیں آتا کہ شادی شدہ ہونے کا عذاب بہتر ہے یا غیر شادی شدہ ہونے کا۔ میں اپنے آپ کو خنکی زدہ آگ کی طرح محسوس کرتی ہوں...... عورت اگر مرد کے ساتھ قانونی طور پر منسلک نہ ہو تو اس کا کوئی بھروسہ نہیں ہوتا۔ میں نے بوڑھی جوان بیواؤں کو بھی دیکھا ہے اور سوچتی ہوں انسانی کلچر دراصل مرد ہی کا کلچر ہے۔ عورت کا اگر کوئی کلچر ہے تو ذیلی، طفلی کلچر ہے۔ یہ سوچ میری زبان پر بھی نہیں آئی۔ تو بھی وہ مجھ پوسٹ مارٹم کے بعد لاش کہتا ہے۔''

ناول کی فضا چونکہ کافی گنجلک ہے اس لیے عورت کے جسمانی اور فکری استحصال کا موضوع یہاں

پوری طرح ابھر کر سامنے نہیں آتا۔

سائرہ ہاشمی کے ناولٹ 'سیاہ برف' کا مرکزی کردار ایک پاکستان عورت مہر تاج ہے جو لندن میں مقیم ہے۔ مہر تاج کی جلاوطنی اپنے وطن اور معاشرے کی پابندیوں اور گھٹن کے ماحول سے باہر مغرب کی آزاد فضا میں مردوں کے بالمقابل اپنی انفرادیت کو تسلیم کرانے کی کوشش کا نتیجہ ہے۔ اسی لیے وہ شیلندر کمار کے ساتھ دوستانہ تعلقات کو حد سے آگے نہیں بڑھنے دیتی۔ شیلندر کے علاوہ لندن میں کئی مرد اس کی طرف مختلف انداز سے مائل ہوتے ہیں...... بقول ن۔م۔ راشد...... 'کبھی دوستی کی تمنا کبھی علم کی پیاس بن کر'، لیکن یہاں آ کر مہر تاج کو یہ عرفان ہوتا ہے کہ یوروپین مرد اور یوروپ میں بسا ہوا ایشیائی مرد بھی عورت کا جنسی استحصال کرنے اور اس پر تحکم کرنے کے لحاظ سے پاکستانی مرد سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ مغرب کے شہروں میں مقیم یہ ہندوستانی اور پاکستانی مرد دوہری زندگی بسر کرتے ہیں اور حال میں رہتے ہوئے بھی ذہنی طور پر ماضی پرست ہیں۔ خود بے راہ زندگی گزارتے ہیں لیکن اپنی اولادوں پر ہر طرح کی پابندیاں عائد کرتے ہیں۔ مہر تاج اس مصنوعی زندگی سے اکتا کر واپس پاکستان آ جاتی ہے۔ یہاں بھی مرد اس کے ساتھ وقت گزاری کرنا چاہتے ہیں اور اس کے عزیز اس کے تنہائی کے دکھ کو سمجھنے کے بجائے اس سے قیمتی تحائف وصول کرنے کے متمنی ہیں۔ صرف بوڑھے والدین ہیں جن کی بے لوث محبت ہر طرح کی طلب سے عاری ہے۔ لیکن وہ اس کے جذباتی مسائل کو سمجھنے میں ناکام رہتے ہیں۔ وطن کے بارے میں جب مہر تاج کے تمام شیریں خواب درہم برہم ہو جاتے ہیں۔ تو وہ ایک شکستہ کشتی کی طرح دوبارہ لندن کے ساحل پر لنگر انداز ہوتی ہے۔ شیلندر کمار لندن کی تیز رفتار زندگی میں بمشکل تمام اس کے ہاتھ آتا ہے اور وہ بھی ادھورا۔ کیونکہ اب وہ اس سے شادی کرنے کے فیصلے پر نظر ثانی کر چکا ہے اور مہر تاج کو صرف داشتہ کی شکل میں ہی قبول کرنے پر راضی ہے۔ ناول کے آخر میں مہر تاج اپنی شکستہ آرزوؤں کے ساتھ تنہا رہ جاتی ہے۔ وہ مشرق اور مغرب دونوں میں قسمت آزما چکی ہے اور در بدر بھٹکنا اس کا مقدر بن گیا ہے۔

عبداللہ حسین کا ناولٹ 'قید' ایک حقیقی واقعے پر مبنی ہے جس میں پاکستان، کے ایک گاؤں میں ایک نوزائیدہ بچے کو اس کے ناجائز ہونے کے شک کی بنا پر نمازیوں نے سنگسار کر دیا تھا۔ ناول کا مرکزی کردار رضیہ میر ہے جو اپنے محبوب کی ناجائز اولاد کی ماں بننے پر خوفِ رسوائی سے اپنے بچے کو مسجد کی سیڑھیوں پر رکھ آتی ہے۔ کالج میں رضیہ ایک مولوی کے شعلہ صفت انقلابی بیٹے فیروز شاہ کے نزدیک آ جاتی ہے۔ یہ قربت جسمانی تعلق میں بدل جاتی ہے کہ فیروز کی پراسرار موت ہو جاتی ہے۔ پاکستان میں یہ دور نظامِ مصطفیٰ کے تحت لائی گئی سخت گیری اور شخصی آزادیوں کے سلب کیے

جانے کا دور تھا۔ تاہم حقیقت یہ تھی کہ یہ نام نہاد شرعی نظام صرف کمزوروں مذہبی اقلیتوں اور مارشل لاء کے مخالفین کے لیے ہی موثر تھا ورنہ فوج کی بدعنوانیوں، جاگیرداروں کے مظالم اور ملاؤں کی عیش پرستی پر اس نظام نے کوئی گزند نہیں پہنچائی تھی۔ رضیہ میر بچے کی پیدائش کے بعد اس کو گاؤں کی مسجد کی سیڑھیوں پر اس لیے رکھ آتی ہے کہ خدا کی اس معصوم مخلوق کا شاید کوئی خدا ترس انسان اپنائے یا کسی یتیم خانے میں داخل کرا دے۔ لیکن شریعت کا نام نہاد محافظ اور مسجد کی حرمت کا پاسبان مولوی احمد شاہ، نمازیوں کو مشتعل کر کے اس بے گناہ کو سنگسار کرا دیتا ہے۔ اور وہ نومولود جو دراصل اس کے بیٹے کی اولاد تھا، پتھروں کی بارش میں لہولہان ہو کر دم توڑ دیتا ہے۔

''حرمت کے چوکیدار مولوی۔'' رضیہ چلا کر بولی۔ ''چار گھنٹے کی معصوم جان خدا کے گھر کی بے حرمتی کرے گی؟ خدا کا گھر اتنا کچا ہے؟ سن، ہم غریب لوگ ہیں مگر میں عالموں کے گھرانے کی اولاد ہوں......سن، تیرا خدا کیا کہتا ہے، سورۃ بقرہ کو یاد کرو......یصورکم فی الارحام: میں ماؤں کے رحموں میں (بچے کی) تصویر بناتا ہوں۔ احمد شاہ تم اللہ کی بنائی ہوئی تصویر کو پتھروں سے پاش پاش کرتے ہو اور پاکدامنی کے دعویدار بنتے ہو؟ یہ حق تجھے کس نے دیا ہے؟ تم دوسروں کے گناہوں کے حساب چکاتے ہو؟''

رضیہ میر ان تین آدمیوں کو قتل کرتی ہے جنہوں نے اس کے بچے پر سنگساری کی تھی۔ جب مولوی احمد شاہ کو معلوم ہوتا ہے کہ مقتول بچہ اس کا ہی خون تھا تو وہ گویا زندہ درگور ہو جاتا ہے رضیہ میر دراصل ایک ایسے سماج میں پابندی اور گھٹن بھری زندگی گزار رہی ہے جہاں مذہب، اخلاق، سیاست اور معیشت کے تمام حقوق مردوں نے اپنے نام محفوظ کرا لیے ہیں۔ یہاں تک کہ دنیا بھر کے کمزوروں اور ناداروں کے حقوق کے لیے جدوجہد کرنے والے انقلابی بھی کبھی کبھی طبقۂ نسواں کی آزادی کے مسئلے کو نظر انداز کر جاتے ہیں۔ اسی بنا پر رضیہ فیروز شاہ سے رشتۂ ازدواج میں منسلک نہیں ہوتی کہ وہ خود صنف نازک کی حق تلفی کے خلاف کسی قسم کا جہاد چھیڑنے کے لیے تیار نہیں تھا۔ جب رضیہ میر کو پھانسی دی جاتی ہے تو وہ نہ قانونی دفاع کرتی ہے اور نہ ہی کسی قسم کا احساسِ جرم اس کو ستاتا ہے۔ دوسری طرف مولوی احمد شاہ اپنے وارث کو قتل کرانے کے احساس سے تاعمر تڑپنے کے لیے باقی رہ جاتا ہے۔

مستنصر حسین تارڑ کا ناول 'بہاؤ' قبل تاریخ کے اس دور کی باز آفرینی کرتا ہے جب دریائے سندھ کی گھاٹی میں شمال مغرب کی جانب سے آریوں کی آمد شروع ہوئی تھی۔ حالانکہ اس دور کی باقاعدہ تاریخ نہیں ملتی ہے لیکن کھدائیوں سکوں، مہروں، برتنوں، زیوروں اور اوزاروں کی مدد سے

سندھ کی اس قدیم تہذیب پر مستند تحقیقات کی گئی ہیں۔ ہڑپا، موہنجوداڑو اور کالی بنگن اس ترقی یافتہ تہذیب کے اہم مراکز تھے۔ اس خطے میں آریوں کی آمد سے قبل مقامی نسل دراوڑوں پر مشتمل تھی۔ دراوڑوں اور آریوں کی آویزش اور آمیزش جہاں اس ناول کا موضوع ہے وہیں تاڑ نے رگ وید میں متذکرہ دریائے گھاگھرا یا سرسوتی کے خشک ہو جانے اور اس کے اثرات کو بھی قلمبند کیا ہے۔

پاروشنی، پکلی، دھروا، ورچن، سمرو، ڈورگا، مامن، ماسا اور چیوا وغیرہ اس بستی کے باسی ہیں۔ جن کی زندگی دریا کے پانی اور پیڑ پودھوں سے ہر لمحہ وابستہ رہتی ہے۔ یہاں کھیت، مویشی، زمین، اور پانی مشترکہ جائیداد تصور کیے جاتے تھے اور گھر عورتوں کی ملکیت ہوتے تھے۔ انسان اور فطرت کا ازلی توازن یہاں پر پوری طرح برقرار تھا لیکن دریا کے خشک ہونے پر یہ توازن منتشر ہو جاتا ہے۔ ہجرت، موت، بھوک اور خود غرضی، primitve communism پر مبنی ان کی معاشرتی تنظیم کو برباد کر دیتی ہے۔

''بہاؤ'' کا مرکزی نسوانی کردار پاروشنی ہے جو بیک وقت فطرت اور جانداروں کی ہم آہنگی اور قوتِ تولید fertility کی نمائندہ ہے۔ پاروشنی جسمانی طور پر توانا اور زرخیز ہے اور بیک وقت دو مردوں ورچن اور سمرو سے جسمانی تعلقات رکھتی ہے۔ جو مروجہ معاشرتی آداب کے لحاظ سے ایک نارمل سچویشن ہے۔ پاروشنی قبیلے کی زرعی مصروفیات میں حصہ لیتی ہے، کنویں میں سے سب کے لیے پانی بھرتی ہے اور سبھی کے معمولی دکھوں اور مسرتوں میں شریک رہتی ہے، یہاں تک کہ مقامی دیوتا مانا کی پوجا کرنے کے لیے اس کے پاس وقت نہیں ہے پاروشنی اس ازلی انرجی کا مظہر ہے جو فطرت نے عورت اور مرد کو ایک صحت مند زندگی گزارنے کے لیے عطا کی تھی۔ چونکہ ابھی سماج میں طبقاتی نظام قائم نہیں ہوا تھا اور نہ ہی عورت کو مردوں کے تحکم کا اسیر کیا گیا تھا اس لیے پاروشنی کی جسمانی کشش، جنس مخالف کو بغیر جھجک اپنی طرف مائل کرتی ہے، جو ایک فطری اور معصومانہ رویہ ہے۔

''پسینے نے اس کی لنگی کو اس کے پنڈے کے ساتھ یوں چپکا دیا تھا کہ وہ اسی رنگ کی ہوتی تھی اور دھوپ میں آتے ہی وہ سب دکھائی دیتی تھی جو کہ وہ تھی...... وہ بھاگتے تھے اور ان کے آگے زکھوں میں گم ہوتا پاروشنی کا بھیگا ہوا جسم بھاگتا تھا اور اس میں سے...... اس کی پکھوں اور چھاتیوں اور ٹانگوں کے بیچ میں جو باس تھی وہ پھیلتی تھی اور تینوں کو جکڑتی ہوئی اپنے پیچھے گھسیٹتی تھی...... وہ پل بھر کے لیے بھولتے کہ وہ بھینسے کے پیچھے ہیں یا اس باس سے بندھے ہیں۔''

پاروشنی ورچن اور سمرو دونوں سے ملتی ہے۔ لیکن جب اس کی کوکھ کی اولاد مر جاتی ہے تو اس کی

زندگی میں ایک مستقل اضمحلال اور مایوسی گھر کر لیتی ہے۔ پاروشنی اپنے مردہ بچے کو آواز اور اس کی سانسوں کا زیر و بم سننے کے لیے ترستی رہتی ہے لیکن وہ تو وجود میں آنے سے پہلے ہی عدم کے سفر پر روانہ ہو چکا تھا۔ اس سانحے کے بعد وہ ورچن اور سمرو دونوں سے زندگی کے بہاؤ اور تسلسل کو آگے بڑھانے والا تعلق ختم کر لیتی ہے۔

''وہ اس کے برابر لیٹنے کو تھا کہ پاروشنی ہتھیلی کے سہارے اٹھ کر بیٹھ گئی اور سرگوشی کی...... ''وہ اس کوکھ میں یوں ٹھہرا جیسے ایک پہاڑی کھوہ میں ہرن آیا ہوا۔ ٹھہرا اور چلا گیا......اور تم پوچھتے ہو کہ وہ کہاں ہے؟''

''ورچن کا پنڈا جو دہکنے لگا تھا ایک دم ٹھنڈا پڑ گیا۔ اس کا ہاتھ جہاں تھا وہیں رک گیا......اور وہ ٹھیک سے نہ بول سکا......تم بھولتی نہیں؟''

''نہیں۔'' پاروشنی کی آواز آئی اور اس نے جانا کہ اس کی آنکھیں سوکھی نہیں ہیں۔

''تم میں ابھی بہت گرمی ہے جس میں بہت کچھ پھوٹے گا......'' اور سوکھے گا......گرمی زیادہ ہو تو ڈوبو مٹی بھی سوکھ جاتی ہے......''

'ہاں، پر......تم ایک بار پھر دیسی ہو جاؤ گی۔'' ورچن کا ہاتھ آگے ہوا تو پاروشنی کا ہاتھ اس پر آ گیا......۔ ''نہیں......'' اور ورچن چپکے سے اٹھ کر تھڑے پر جا لیٹا۔''

پاروشنی کا مٹی سے گہرا لگاؤ اس وقت واضح ہوتا ہے جب وہ دریا کے بستی سے دور ہٹ جانے پر اپنے قبیلے کے ساتھ بستی چھوڑنے پر راضی نہیں ہوتی۔ کیوں کہ وہ خود ماں ہے اور دھرتی کی اولاد بھی۔ اس کے پیٹ کی تخلیق بستی کے باہر ایک برتن میں دفن ہے اس لیے وہ دھرتی ماں کو چھوڑ کر نہیں جاتی کیوں کہ وہ اپنی اولاد کو کھو کر ماستا کے کرب سے آشنا ہو چکی ہے۔ اس لیے وہ دم آخر تک اپنی جھونپڑی میں رہ کر بڑے پانیوں کا انتظار کرتی رہتی ہے۔ بلکہ ورچن اور ڈورگا کو بھی اپنے ساتھ تھامے رکھتی ہے، جو بالآخر اس کا ساتھ چھوڑ ہی جاتے ہیں۔ پاروشنی گیہوں کے چند دانے آنے والی فصل کے نام پر سنبھالے رہتی ہے۔ لیکن پانی نہیں آتا اور پاروشنی شاید بھوک سے دم توڑ دیتی ہے۔

الیاس احمد گدی کا 'فائر ایریا' ایک ایسا ناول ہے جو چھوٹا ناگپور کی کوئلہ کانوں کی ہولناک' ناامیدی' اور تشدد آمیز فضا کو ایک علاقائی (آنچلک) ناول کے پیرائے میں بیان کرتا ہے۔ بہار کے اس کول فیلڈ کے علاقے میں انسانی وجود کی ارزانی دیکھ کر لگتا ہے کہ یہ قبلِ تاریخ کا کوئی کرہ ہے۔ جہاں قانون' مساوات' انصاف اور انسانیت جیسے الفاظ شاملِ لغت ہی نہیں ہیں۔ یہاں دور دور تک سنگلاخ بے آب و گیاہ میدان اور گہری خندقیں ہیں اور زندگی میں شادابی نرمی اور رومان کا امکان ہی

نہیں ہے۔اس کرخت ماحول میں عورت بھی جسم سے زیادہ کوئی حیثیت نہیں رکھتی۔ چند عورتیں ہیں جو منیجروں اور ٹھیکے داروں کے گھروں میں صاف ستھری زندگی بسر کرتی ہیں۔ مگر اکثریت 'کامن' مزدوروں اور جسم فروشوں کی ہے جو ایک سے دوسرے اور دوسرے سے تیسرے فرد کی طرف بے جان و بے روح اجناس کی طرح دھکیلی جاتی ہیں۔

''اس کال نگری میں یہ چھپنے یا شرمانے کی بات نہیں ہے بلکہ اس کو تو ایک طرح مردانگی سمجھا جاتا ہے۔لوگ تو انڈر گراؤنڈ میں بھی کوئی اندھیری گپھا تلاش کر لیتے ہیں اور کسی کامن کو کھینچ لے جاتے ہیں۔ یہ کامنیں جو مردوں کے دوش بدوش کام کرتی ہیں باہر بھی اور انڈر گراؤنڈ بھی، وہ جانتی ہیں کہ مرد ایک ایسا طاقتور جانور ہے جس سے مفر نہیں۔ خاص طور پر اس کول فیلڈ میں۔ چنانچہ وہ اس طرح کی باتوں کی عادی ہو جاتی ہیں۔''

اسی کان میں مائننگ سردار کالا چند کی بہن رانی رہتی ہے جو حاضری بابو کی داشتہ ہے، جو سرکاری ریکارڈ میں معمولی کلرک ہے لیکن اس کا اصل پیشہ رشوت لے کر حاضری لگانا ہے۔کول فیلڈ میں وہی حکومت کرتا ہے جس کے پاس پیسہ ہے اور پیسہ افرادی طاقت سے پیدا ہوتا ہے۔ چوں کہ عورت اس Power equation میں کمزور پڑتی ہے...... ''عورت کو یہاں پوچھتا کون ہے؟ ٹکے ٹکے کو ملتی ہے جتنی چاہو۔مگر یہاں کا قاعدہ ہے کہ آدمی ڈھول بجائے مگر اس کو گلے میں نہ ٹانگے۔'' اسی لیے جو نیر کلرک شادی نہیں کرتا اور کہتا ہے۔

"Where the milk is available in the market, There is no need to keep a Cow."

انہی دودھ پینے والوں میں ویلفیئر افسر جعفری بھی ہے جو صرف عورت کے نچلے نصف کو کارآمد قرار دیتا ہے اور اس بات کو ہی تسلیم کرنے کو تیار نہیں ہے کہ ایک مرد کسی عورت سے مستقل محبت کر سکتا ہے! لیکن کبھی کبھی یہاں عشق و محبت کے پاکیزہ مظاہر دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ جیسے پرتی بالا، آدرش وادی سہدیو کی طرف ایک خاص کشش کے تحت بڑھتی ہے۔اسی طرح مزدور پھول متی سہدیو کی انسان دوستی سے متاثر ہو کر اس کو اپنے ساتھ رکھنے کی آرزو مند ہے۔ تاہم تشدد اور بدعنوانی کے ماحول میں کوئی محبت 'بارآور' نہیں ہوتی۔

'فائر ایریا' کا سب سے زیادہ پرکشش نسوانی کردار رحمت مزدور کی دیہاتی بیوہ ختونیا کا ہے۔ ختونیا جس نے شوہر کی پہلی تنخواہ سے گھر کے لیے کئی سستی مگر خوبصورت چیزیں خریدی تھیں اور اپنے

بیٹے عرفان کے مستقبل کے کچھ خواب بنے تھے۔ رحمت کی undeclared موت پر پہلے تو ہوش وحواس کھو بیٹھتی ہے۔ لیکن پھر حالات کا مردانہ وار مقابلہ کرنے کے لیے کول فیلڈ کی اسی بے رحم دنیا میں پہنچ جاتی ہے، جس نے رحمت کو اس سے چھین لیا تھا۔ ختونیا کی زندگی اب ایسی تاریک سرنگ بن گئی تھی جس میں کہیں کوئی روشن دان نہ تھا، کہیں معمولی سا شگاف تک نہ تھا، جس سے چھن کر کوئی ننھی سی کرن اندر آسکتی۔ یہاں مٹھی بھر دھوپ، چٹکی بھر اجالا، سانس بھر خوشبو کچھ بھی نہ تھا جس کے سہارے روزمرہ کی زہرناکی کم کی جاسکتی۔ صرف ایک آگ تھی، عرفان کو اس کے باپ کے قاتلوں کے ناپاک مکڑ جال سے انتقام لینے کے لیے تیار کرنا۔ ایک دیوار کی حیثیت سے سہدیو بھی ختونیا اور عرفان کے ساتھ اس جہاد کی رہنمائی کررہا ہے اور یہ جہاد ان جیسے ہزاروں کمزوروں واستحصال زدوں کے لیے روشن امکانات کی بشارت بن جاتا ہے۔

''وہ ختونیا کے گول چہرے کو دیکھتا ہے۔ ایک شدید مشقت بھری زندگی کی کرختگی اور سخت گیری آنکھوں کے نیچے سیاہ حلقوں میں اور ناک کے نیچے جھریوں میں نمایاں ہوگئی ہے۔ وہ بوڑھی نہیں ہوئی ہے مگر وہ پہلے والی چمک چہرے پر نہیں رہ گئی ہے۔ البتہ آنکھیں آج بھی روشن اور زندہ ہیں...... ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کچھ لوگ صرف محبت کرنے کے لیے پیدا ہوتے ہیں۔ وہی محبت اور شفقت ان کی جزوزندگی بھی بن جاتے ہیں۔ اور جزوایمان بھی۔''

الیاس احمد گدی نے ختونیا کے کردار کے ذریعہ ثابت کیا ہے کہ اندھیروں میں بھی امید اور روشنی کے چراغ جلانے والے چند لوگ ہمیشہ ہر ظالم وبے رحم نظام میں موجود ہوتے ہیں، اس لیے 'فائر ایریا' امید وامکانات کے ایک positive note پر ختم ہوتا ہے۔

اقبال مجید اپنے افسانوی سلسلے 'جنگل کٹ رہے ہیں' کے لیے معروف ہیں۔ اپنے طویل قصوں 'کسی دن' اور 'نمک' میں بھی انہوں نے تخلیق کے پچھلے معیار کو برقرار رکھا ہے اقبال مجید کے ان قصوں کا بیک گراؤنڈ شمالی ہندوستان کے کسی شہر کا نویں دہائی کا منظر نامہ ہے۔ جس میں مقام اور تاریخ کا تعین کوئی زیادہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ''کسی دن'' کا ہر کردار اپنی حرکات وسکنات کے لیے اگر ایک سطح پر خود ذمہ دار ہے تو دوسری طرف سیاست زدہ وقت کے جبر کا شکار بھی ہے۔ یہ ناول آج کے ہندوستان کے اس بظاہر خوشنما چہرے کی عکاسی کرتا ہے جہاں رشتوں کا تقدس، انسانیت کی نامیاتی قوت اور احترام آدم کی آفاقیت، سبھی صارفیت اور فرقہ وارانہ سیاست کے بے رحم پاؤں تلے کچلے جاچکے ہیں۔ ناولٹ کا کافی بڑا حصہ شوکت جہاں کے ذہنی وفکری تغیرات کے حوالے سے اپنے اردگرد کے منظر نامے کو پیش کرتا ہے۔ جوان، 'خوبصورت' پر اعتماد شوکت جہاں 'آنگن' کی عالیہ سے کافی مماثلت رکھتی

ہے۔ لیکن دونوں کے انجام مختلف ہوتے ہیں کیوں کہ دونوں کے زمانے مختلف ہیں۔ موجودہ ہندوستانی سیاست کی بساط پر ایم۔ ایل۔ اے پرتاپ شکلا جیسے لوگ وقار حاصل کر چکے ہیں جو شوکت جہاں کو اپنے پھیلائے ہوئے جال میں تقریباً گرفتار کر چکا ہے۔

''اگر میں پارٹی چھوڑ دوں تو؟''

اور پرتاپ نے جواب میں جیسے پورا خنجر اس کے سینے میں اتار دیا تھا۔

''تمہاری مرضی...... کسی پارٹی میں بھی جاؤ استعمال عیش و آرام کے لیے ہی جاؤ گی۔''

یہی پرتاپ شکلا ہے جو حکمراں سیکولر پارٹی سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن اس کا سیکولرزم کسی ذاتی اعتقاد کا نتیجہ نہیں ہے۔ بلکہ سیاسی ضرورت کی پیداوار ہے اس لیے بوقت ضرورت وہ فرقہ پرستی کے کارڈ کو بھی استعمال کرتا ہے اور فرقہ پرست پارٹی کے ہاتھوں استعمال بھی ہوتا ہے۔

شکلا کے ناپاک ارادوں سے خوفزدہ شوکت جہاں ایسی حالت میں ہے کہ وہ نہ پارٹی کو چھوڑ پاتی ہے اور نہ شکلا کے آگے سرینڈر کر سکتی ہے۔ شوکت جہاں مجبور ہے کہ شکلا کی مدد سے اپنی سماجی حیثیت کو بلند رکھے کیوں کہ اس کے پاس نہ کوئی معاشی متبادل ہے اور نہ کوئی سماجی رتبہ۔ باپ کی متروکہ خاندانی شرافت کا لبادہ تو اسی دن تار تار ہو گیا تھا جس دن شوکت کی سوتیلی ماں نے شہر کے امیروں اور افسروں کی منظورِ نظر بننے کا فیصلہ کر لیا تھا۔ لیکن آج شوکت کا مسئلہ یہ تھا کہ وہ اپنے جسم کی پاکیزگی اور عصمت کے تصور کو بنیادی اہمیت دے رہی تھی، جب کہ پرتاپ شکلا جیسا طاقتور آدمی عورت کی صنف کو ہی بنیادی طور پر ناپاک اور کمزور مانتا تھا۔ وہ سوچتا تھا کہ عورت اعلیٰ روایتوں کی کتنی ہی پاسدار کیوں نہ ہو، مرد کو پانے اور بھوگنے کے لیے فاحشہ بن جانے میں بھی دریغ نہیں کرتی۔ جبکہ گائے کی طہارت اور پاکیزگی مسلّم ہے کیوں کہ وہ ہانک بھی دی جاتی ہے تو اطہر رہتی ہے اور زخمی ہونے پر بھی خود کو چاٹتی رہتی ہے لیکن اپنے آپ کو پاکیزہ یعنی بے ضرر رکھتی ہے!

غیر محفوظ شوکت جہاں اور اقتدار کے دیوتا پرتاپ شکلا کی یہ کشمکش ایک دن شوکت کے بہیمانہ قتل کے ساتھ ختم ہوتی ہے جب اس کی نہایت بے دردی سے کٹی پھٹی لاش، ممو خاں کے بنگلے میں پھینک دی جاتی ہے۔ دراصل شوکت جہاں کا قتل نئے ہندوستان میں سیاست فرقہ واریت اور تشدد کی آمیزش سے تیار کردہ موجود منظر نامے کی عکاسی کرتا ہے جہاں کوئی خوبصورت جذبہ اور مثبت قدر باقی نہیں بچی جوان عناصر کی دسترس سے محفوظ ہو۔

اقبال مجید کا، نمک' ایک متوسط گھرانے کے تہذیبی زوال کا مرقع ہے۔ دارالاشکبار' کا نام ہی ایک منفی علامیہ ہے کہ جس میں ایک ہی کنبے کے بیٹے پوتے پوتیاں، بہوئیں اور بزرگ خاتون، زہرہ

جان عرف محبوب جان' اتر ولہ والی عمر 92 سال مقیم ہے۔ زہرہ جان، دارلاشکبار' کے کمرہ نمبر ایک میں بیٹوں اور بہوؤں کی مشترکہ نفرت کے زیر اثر dump کردی گئی ہے۔ اس وسیع وعریض کوٹھی کے بقیہ کمروں میں زہرہ کی اولاد دراولاد مقیم ہیں، جنکے ذہنی وجذباتی سلسلے ایک دوسرے سے منقطع ہو چکے ہیں۔ زہرہ جان دولت مند سرکاروں میں رقص وموسیقی کے تماشوں کے ذریعے خود کو establish کرتی ہے اور بھرپور زندگی بسر کرتی ہے۔ وہ زندگی کی بہترین دولتیں سمیٹتی ہے، اپنی پسند کے مردوں کی روح حیات بنتی ہے اور زبان کے نت نئے چٹخاروں سے لطف اندوز ہوتی ہے مگر چونکہ زہرہ کی تعمیر میں ابتداء ہی سے خرابی کی ایک صورت مضمر ہے، اس لیے اپنی ہی اولادوں کے ہاتھوں وہ de-recognition کا شکار ہوتی ہے۔ آزادی کے بعد کا ہندوستانی سماج زہرہ جان کی اولاد اوران کی اولادوں کو' گردش رنگ چمن' کی عنبریں بیگ کی طرح شناخت کے ایک ایسے بحران میں مبتلا رکھتا ہے کہ وہ اپنی جذباتی زندگی اور ثقافتی قدروں کے درمیان کسی طرح کا توازن برقرار نہیں رکھ پاتے۔ زہرہ جان کا کمرہ نمبر ایک میں حبس دوام یقیناً ایک متفقہ سازش کا نتیجہ ہے جس میں' دارالاشکبار' کے سبھی مکین شریک ہیں۔

لیکن ایسا لگتا ہے کہ زہرہ جان کے علاوہ بھی' دارلاشکبار' کے تمام مکین ایک ان دیکھے عفریت کی گرفت میں ہیں، جوان کو رشتوں کے ٹوٹنے اور بنتے رہنے کی ایک مسلسل اذیت میں مبتلا رکھتا ہے۔ مثلاً زہرہ جان کی ایک نواسی چھپ کر سگریٹ پیتی ہے اور ایک دفعہ خودکشی کی کوشش کر چکی ہے۔ دوسری نواسی بیئر پیتی ہے اور رات گئے میڈیا والے لڑکوں کے ذریعے گھر پہنچائی جاتی ہے، اور بالآخر ناجائز اولاد پیدا کرنے کی ذلت سے بچنے کے لیے اسقاط حمل کراتی ہے۔' دارالاشکبار' کی چہار دیوار کے اندر تین چار گروہ بن چکے تھے، جو صرف اپنے طرزِ زندگی پر ہی فخر نہیں کرتے بلکہ اپنے ہی کنبے کے دیگر افراد کو کمتر سمجھتے ہیں۔

اسی دارالحزن کی ایک مکین تیس اور چالیس کے درمیان کی عمر والی استم تھی جو میٹنگوں، رپورٹوں تجارتی دوروں اور بورڈ روم مباحث کے درمیان دیوانوں کی طرح دوڑتی رہتی ہے، دوسری مکین استم کی چھوٹی بہن سم سم ہے جو آشوتوش سے ذہنی مفاہمت رکھنے کے باوجود اس کے ساتھ کلچرل ٹکراؤ میں پھنسی رہتی ہے۔ استم آشوتوش کے بتائے ہوئے سیاست اور مذہبت کے mix-up کو بطور ہندوستانی کلچر قبول کرنے کے لئے تیار نہیں ہوتی۔ لیکن ابوبکر جیسے نو دولتیے اور نچلے متوسط طبقے کے مسلمان سے بھی کوئی خاص کلچرل affinity محسوس نہیں کرتی۔

جدید اردو ناول میں نسوانی ناولوں کے کرداروں کے مطالعہ سے چند حقائق سامنے آتے ہیں۔

اول یہ کہ انگارے کے بعد کے ناول نگاروں کی نسل مکمل اعتماد اور آزادی کے ساتھ خواتین کے مسائل کو زیر بحث لاتی ہے۔ ڈپٹی نذیر احمد کے یہاں عورت اگر ایک طرف زینت خانہ ہے تو دوسری طرف مردانہ سماج کی قائم کردہ تمام سخت گیر روایتوں کی امین بھی ہے۔ پریم چند کے یہاں زیادہ تر نسوانی کردار ایک قسم کے اخلاقی آدرش واد کا شکار نظر آتے ہیں اور ان کے داخل کے نفسیاتی تغیرات اور جنسی جذبے کی دھوپ چھاؤں پریم چند کے یہاں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہے۔

لیکن عصمت چغتائی، کرشن چندر اور عزیز احمد کے یہاں عورت پہلی بار پوری توانائی اور کمزوریوں کے ساتھ سامنے آتی ہے۔ عصمت چغتائی اور کرشن چندر ترقی پسند مکتب فکر سے تعلق رکھتے ہیں اس لیے ان کے یہاں مردانہ سماج میں عورت کی دوئم درجہ کی حیثیت کے تئیں احتجاج زیادہ شدید نظر آتا ہے۔ وہ کشمیر، بمبئی اور دیگر شہروں و گاؤں میں عورت کو اپنی قسمت کے فیصلے خود نہ کرنے دینے والی طاقتوں کو ناپسند قرار دیتے ہیں۔ راجندر سنگھ بیدی بھی پنجاب کے گاؤں میں معاشی طور پر مرد کی پابند عورت کی بیچارگی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ لیکن وہ سکہ بند ترقی پسند ادیبوں کی طرح اس صورتحال پر احتجاج نہیں کرتے۔ تاہم سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز احمد اور بیدی کے نسوانی کردار آخر میں مردانہ سماج سے شکست کیوں اٹھاتے ہیں؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ سبھی ناول نگار رومان پرست اور انقلابی فکر کے مالک ہوتے ہوئے بھی نہایت سنجیدہ حقیقت نگار ہیں۔ وہ جانتے ہیں کہ مشرقی سماج ابھی معاشی و فکری ترقیات کے اس موڑ پر نہیں آیا ہے کہ عورتوں کو مکمل آزادی عطا کر سکے۔ اسی لیے ان کے اکثر کردار بغاوت کرتے ہیں لیکن مردانہ سماج کے تحکم کے آگے ناکام رہتے ہیں۔ کیوں کہ آج اکیسویں صدی کی ابتداء کے باوجود برِصغیر ہندو پاک میں عورت کو وہ مقام حاصل نہیں ہوا ہے جس کی وہ مستحق ہے۔

قرۃ العین حیدر ترقی پسند تحریک کے دورِ عروج کے فوری بعد ابھرنے والی ادیباؤں کی نسل میں سے ہیں۔ وہ اپنے نسوانی کرداروں کی ذہنی ساخت اور ان کے جذباتی مسائل سے بخوبی واقف ہیں لیکن اپنے کرداروں کو آزادانہ زندگی بسر کرنے اور ان کے داخل میں موجود امکانات کو بروئے کار لانے سے روکتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا شریفانہ اور **moralist** قسم کا اصرار ان کے کرداروں کو زندہ اور توانا نہیں بننے دیتا، اس لیے ان کے کردار قصوں میں سایوں کی طرح چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور زندگی کی معمولی خوشیوں اور کامیابیوں سے بھی محروم رہتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا اہم ترین کردار 'وقت' ہے جو ہر مقام اور موڑ پر انسانوں کو شکست و ہزیمت سے دوچار رکھتا ہے لیکن کبھی کبھی ان کے یہاں ناصرہ نجم السحر جیسے باغی اور توانا کردار بھی مل جاتے ہیں۔

پاکستان میں جمیلہ ہاشمی، عبداللہ حسین، انور سجاد، خدیجہ مستور اور سائرہ ہاشمی وغیرہ نے ایک پابند معاشرے میں عورت کی محرومیوں اور ناکامیوں پر اپنے اپنے پیرایے میں صدائے احتجاج بلند کی ہے۔ عبداللہ حسین نے 'قید' میں ایک بھیانک ظالمانہ واقعہ کا رشتہ نام نہاد مذہبی احکامات کے انسان دشمن تاویلات سے جوڑا تو خدیجہ مستور نے اپنے نسائی کرداروں کے لئے احتجاج اور آئیڈیلزم کا راستہ منتخب کیا۔ انور سجاد پاکستانی معاشرے میں عورت کے فرسٹریشن کو علامتی اور تجریدی سطح پر پڑھتے ہیں تو جمیلہ ہاشمی نے اپنے احتجاج کیلئے تاریخ کے ان گوشوں کو موضوع بنایا جہاں اقتدار کے خلاف عملی جدو جہد میں جان دینے والے کردار جیسے قرۃ العین طاہرہ اور منصور حلاج اسلامی روایات کے تاریک گوشوں کو منور کرتے ہیں۔ انتظار حسین اسی دور کے ایک اہم قصہ گو ہیں لیکن ان کے ناولوں میں عورت بس ایک سائے کی طرح نظر آتی ہے۔

بانو قدسیہ، اشفاق احمد، ممتاز مفتی اور قدرت اللہ شہاب پاکستانی ادیبوں کے اس حلقے سے تعلق رکھتے ہیں جن کے فکری نظام میں تصوف اور مذہب کو ایک اہم مقام حاصل ہے۔ چنانچہ بانو قدسیہ جب راجہ گدھ میں جسمانی تعلقات کے نتیجے میں سیمی اور قیوم کو بالترتیب موت اور دیوانگی سے ہمکنار کرتی ہیں تو واضح طور پر حرام وحلال کے مسئلے کی ادبی دلالت سامنے آتی ہے۔ لیکن بانو قدسیہ کی مہارت کرداروں کی باطنی روح کو پکڑ پانے میں اور زبان کے خلاقانہ حسن میں بے مثال ہے۔

مستنصر حسین تارڑ اپنے سفرناموں کی بنا پر ہر دلعزیز تھے تاہم انہوں نے 'بہاؤ' جیسا غیر روایتی اور Well researched ناول لکھ کر ایک منفرد اور توانا اسلوب کی بنیاد ڈالی ہے۔ پاروشنی کا زندہ و بھرپور کردار اور اس سے بھی زیادہ اہم 'بہاؤ' کی خلاقانہ زبان ہے جو تارڑ کو نئے ناول نگاروں میں بلند مقام عطا کرتی ہے۔

ہندوستان میں جیلانی بانو نے جس واشگاف حقیت نگاری اور سفاک فضا سازی کو ایوان غزل میں قائم کیا تھا، اس میں بڑا ہاتھ ترقی پسند ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کی قائم کردہ حقیقت نگاری کا تھا۔ اسی حقیت نگاری کی زہرناک روایت کو اقبال مجید نے اپنے مختصر ناولوں میں قائم رکھا ہے۔ اقبال مجید چونکہ سیاست، معیشت، معاشرت اور کلچر کے امور پر ایک بالغ نظر رکھتے ہیں اس لیے یہ عوامل ان کے قصوں کی بافت میں پوری طرح ضم ہو جاتے ہیں۔ اقبال مجید کا فن اجمال کا فن ہے اور ان کے یہاں بڑے تخلیقی امکانات موجود ہیں۔

مجموعی طور پر کہا جاسکتا ہے کہ مرد اور خواتین، سبھی اہم اردو ناول نگاروں نے اپنے اپنے طور پر عورت کے مسائل کو سمجھنے اور ہمدردی سے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور یہی ہمدردانہ فہم ہے جو

خواتین کے محاذ پر مثبت سماجی تبدیلیوں کا پیش خیمہ ثابت ہوگی۔ تاہم اردو میں ابھی تک مغربی اور روسی فکشن کے پائے کے لاثانی کردار تخلیق ہونے باقی ہیں۔

☆☆☆☆☆

رشید جہاں..........پہلی ریڈیکل آواز

یہ وہ زمانہ ہے جب سماجی سطح پر ملک بری طرح چھوت چھات جیسی بیماری کا شکار تھا۔عورتوں کو بھی سماج میں نہ صرف یہ کہ برابری کا حق حاصل نہیں تھا۔ بلکہ وہ گھروں کی زینت اور صنف نازک سمجھے جانے کے علاوہ جنسی آسودگی مہیا کرنے کا ایک ذریعہ تھیں۔یعنی وہ ایک ذمہ دار اور باوقار سماجی فرد نہیں بلکہ ان کی حیثیت ایک **Commodity** کی ہو کر رہ گئی تھی ایسے حالات میں عورتوں کے حقوق کی بات کرنا اور ہر طرح کے توہمات اور تعصبات سے نجات دلانے کی بات قومی تحریک میں شامل سیاست داں بھی محتاط ہو رہے تھے۔خصوصاً اردو اور اس تہذیب سے تعلق رکھنے والے تو ابھی ڈپٹی نذیر احمد سے تھوڑا آگے بڑھ کر پریم چند تک ہی پہنچ سکے تھے۔جو عورتوں کی الگ تصویر کشی تو کر رہے تھے لیکن پوری طرح سے ان تعصبات اور زیادتیوں کے خلاف انقلابی رویہ نہیں اختیار کر سکے تھے۔

اس انقلابی قدم کا سہرا ان نوجوان ادیبوں کے سر ہے جو ''انگارے گروپ'' کے تحت ایک تحریک کی شکل میں سامنے آتا ہے۔جو سماج کے ہر طبقے میں ذہنی ہلچل پیدا کر دیتا ہے اور سماجی تبدیلی کا وسیلہ بنتا ہے۔ انگارے گروپ کے ان نوجوان ادیبوں میں رشید جہاں بھی ہیں جن کی تحریروں نے صرف تہذیبی اور علمی سطح پر ہی نہیں بلکہ حکومت وقت کو بھی **defensine** پر لا کر کھڑا کر دیا اور بوکھلاہٹ اس قدر طاری ہوئی کہ ''انگارے'' پر پابندی لگا دی گئی۔ غور طلب یہ بھی ہے کہ ان نوجوانوں کی تحریروں نے صرف قدامت پرستی اور توہم پرستی پر ہی کاری ضرب نہیں لگائی بلکہ ایوان حکومت پر بھی بوکھلاہٹ طاری کر دی کیونکہ ان افسانوں کے ذریعے روشن خیالی اور بھی بہترین تہذیبی اقدار کو تقویت بخشنے کے ساتھ ساتھ حکومت کی زیادتیوں، استحصال اور سماجی نابرابری کی بھی مذمت کی گئی تھی۔اور یہی وجہ ہے کہ اس نے ادبی سطح پر نئے معیار نئی قدروں کو جنم دیا۔ادب شناسی اور جمالیات کے نئے پہلوؤں پر غور کرنے کے لئے مجبور کیا۔اسے ہم ادبی سطح پر ایک نئے دور کی شروعات سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں اور شاید ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند ادیبوں کی پہلی کانفرنس میں پریم چند

نے حسن کے معیار کو بدلنے کی بات ان نئے خیالات سے متاثر ہو کر کی تھی۔ یہ بھی غور طلب ہے کہ انگارے میں شامل رشید جہاں کے افسانے ''دلی کی سیر'' میں کسی طرح کی کوئی قابل اعتراض بات نہ تھی۔ اس کہانی میں ایک معمولی مسلم گھرانے کی عورت کی نفسیات اور Male dominated سماج میں مرد کی بے حسی اور جہالت کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ ان سماجی اقدار کی مذمت کی گئی ہے۔ جن کے تحت عورت ایک تنگ دائرے میں محبوس باہر نکلی اور گھٹن کا شکار ہے فرید آباد جو دلی سے چند میل کی دوری پر ہے، وہاں کی ایک مسلم خاتون اپنے شوہر کے ساتھ دلی کی سیر کے لئے جاتی ہے۔ جو عام بات نہیں ہے اور اسی لئے اس کی سہیلیاں اس سے دلی کے بارے میں اور سفر کی روداد سننے اکٹھا ہوتی ہیں اور اس پر رشک کرتی ہیں۔ مرد کی بے حسی کا یہ عالم ہے کہ بیوی کو دلی کی سیر کی غرض سے ساتھ لے گیا ہے لیکن اسے اسٹیشن پر ایک گوشے میں کھڑا کر کے ادھر ادھر گھوم رہا ہے اور بعد میں اس کی بیوی خود ہی گھبرا کر گھر واپس چلنے کو کہتی ہے۔

''انگارے'' کی کہانیوں میں اگر سب سے زیادہ گہرے طنز اور قدامت پرستی کے خلاف براہ راست ضرب لگائی گئی تھی۔ تو وہ سجاد ظہیر کا افسانہ ''جنت کی بشارت'' تھا لیکن مولویوں اور سماجی ٹھیکے داروں کی شدت پسندی کا سب سے بڑا نشانہ رشید جہاں بنیں جبکہ ان کے افسانے میں کوئی قابل اعتراض بات نہیں تھی۔ دراصل صرف افسانے کی ہی بات نہ تھی بنیادی مسئلہ یہ تھا کہ ہندوستان میں پہلی مرتبہ اردو میں کوئی مسلم خاتون نے ان موضوعات پر بے باکی کے ساتھ اظہار خیال کیا تھا بلکہ ایک گروپ کے ساتھ باقاعدہ ایک تحریک کی بنیاد رکھی تھی۔ یہ پہلا اقدام تھا کہ کسی خاتون تخلیق کار نے خواتین کے مسائل پر ان کی نفسیات کا تجزیہ کیا تھا اور ان کو بیدار کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس کے علاوہ ایسے سماج میں جہاں صرف عورتوں کے مسائل ہی نہیں بلکہ مالک اور نوکر کے تعلقات، زمینداروں اور برسر اقتدار طبقے کے محنت کش عوام کے سنگدلانہ رویوں اور ''اعلیٰ'' یا نام نہاد شرفاء کی بدکاریوں کی بے باکی کے ساتھ عکاسی، بنے بنائے سماجی ڈھانچے اور برسر اقتدار طبقے کو پریشانی میں ڈالنے کے لئے کافی تھیں۔ کیونکہ ابھی تک خواتین اخلاق آموزی سے آگے کی بات نہیں سوچ سکتی تھیں۔ اس کے برعکس مرد کو ہر طرح کی آزادی حاصل تھی اور وہ بھی اگر اس کا تعلق ''شرفاء کے طبقے'' سے ہے۔ اسی لئے مسجدوں میں انگارے کے خلاف جو جلسے ہوئے ان کا سب سے بڑا نشانہ رشید جہاں تھیں کیونکہ یہ خاتون آنے والی نسلوں کے خیالات میں انقلاب برپا کر سکتی تھی وہ صدیوں سے گھر کی چہار دیواری میں قید عورت کو بغاوت کی دعوت دے سکتی تھی۔ رشید جہاں نے انہیں اپنے حقوق کا احساس اور انہیں حاصل کرنے کے لئے اپنے مسائل کا حل خود تلاش کرنے کے لئے اُکسایا

تھا اور سرکشی پر آمادہ کیا تھا۔ ان کے کردار بیوی کی حیثیت سے شوہر کی غلامی کرنے کو تیار نہیں بلکہ اپنے وجود کا احساس دلاتے ہیں۔ جو اس سماج کے ٹھیکے داروں کی پریشانی کا باعث تھے۔

یہی نہیں، عورت کی آزادیوں اور جذبوں کو مسخ کرنے والی اخلاقی تعلیمات کے خلاف پہلی مرتبہ کسی خاتون افسانہ نگار نے ایسے کردار پیش کئے تھے جو طبقاتی کشمکش کی عکاسی کرتے ہیں جو صبر قناعت اور ایثار کے سبق کو قبول کرنے کو تیار نہیں۔ ان کی عورت ذہنی طور پر بیدار ہے کہ اس کے حقوق کی بحالی عام سماجی مسائل سے الگ نہیں بلکہ پورے سیاسی اور سماجی نظام سے جڑی ہوئی ہے۔ اور اسکی نجات ان مردوں کے ساتھ کندھے سے کندھا ملا کر جدوجہد کرنے میں ہے جس کی بنیاد معاشی سطح پر استحصال کرنے والے ڈھانچے پر ہے۔ اسلئے وہ اس نظام کو تبدیل کرنے کی دعوت دیتی ہیں۔

اگر ہم مختصراً ان کی چند کہانیوں کو سامنے رکھیں تو ان کی ذہنی بیداری اور سماجی مسائل پر ان کی گہری نظر اور گرفت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ سب سے اہم بات یہ ہے کہ وہ براہ راست مسائل کا حل نہیں پیش کرتی بلکہ قاری کو سوچنے اور خود فیصلہ کرنے پر مجبور کرتی ہیں۔ ابتدائی دور کی ان کی کہانی ''سلمٰی'' ہے۔ سلمٰی ایک ایسی عورت کا کردار ہے جس کی شادی اس کے پھوپھی زاد بھائی سے طے ہے جو انگلینڈ سے واپس آیا ہے۔ دونوں کی منگنی بڑے دھوم سے ہوتی ہے اور بعد میں اس کے منگیتر کا دل اس کی سہیلی جمیلہ پر آجاتا ہے جس کے باعث سلمٰی اقبال سے شادی نہیں کرنا چاہتی۔ کہنے کو تو یہ بہت معمولی بات ہے لیکن مرد اساس معاشرے کے خلاف یہ ایک جرأت مندانہ اقدام ہے کہ آج کی عورت مرد کی محبت کی بھیک کی طلب گار نہیں بلکہ برابر کا حصہ چاہتی ہے۔

اسی طرح ''سودا'' میں چار دوست تفریح کے لئے جاتے ہیں۔ جن میں تین نسوانی کردار ہیں اور ایک مرد ہے۔ مرد کا کردار تھوڑا بے ضرر سا ہے۔ کہانی کی ہیروئن فلیش بیک میں چلی جاتی ہے اور اپنے عاشق کو یاد کرتی ہے۔ کہانی کے پہلے حصے میں عشق و محبت کے بارے میں صحت مند خیالات کا اظہار کیا گیا ہے۔ تو دوسری طرف سماج کے ایک بہت تاریک اور مکروہ پہلو کی عکاسی ہے جہاں مرد اور عورت کے تعلقات کا مطلب صرف جنسی بھوک تک محدود ہے۔ اس کی عکاسی اس کہانی میں کچھ اس طرح کی گئی ہے:

> ''بازار میں جب ایک کتیا کے پیچھے تین چار کتے پڑتے ہیں اور اسی طرح جوش اور بیتابی دکھاتے ہیں تو کمبخت کتیا بھی اتنے خریداروں کا ہجوم دیکھ کر جان چھپا کر بھاگتی ہے۔ یہ انسانی عورت

جس کو مالداروں اور نیک شریف عورتوں نے کتیا سے بھی نیچا کر
دیا تھا۔ایک ہاتھ سے کار پکڑ کر جھولتی رہی۔"جانی تم ہی بتاؤ کہ
تمہارے ساتھ پہلے کون چلے؟......وہ زور سے ہنسی......"ارے
آجاؤ، میرے لئے تم سب حرامی ایک ہی سے ہو۔"

ایسی بیباکی کے ساتھ سماج کی اس بیماری پر ضرب کاری لگانا اس سے پہلے کوئی تصور بھی نہیں کرسکتا تھا یہی نہیں نظریاتی کمٹمنٹ اور ذہنی بیداری پر غور کیجئے۔کہانی میں جن علامتوں کا استعمال کیا گیا ہے۔وہ بے مثال ہیں۔کہانی میں اس درندگی کے عمل کے دوران ایک روشنی چمکتی ہے اور مرد عورت کے برقعے میں منہ چھپانے کی کوشش کرتے ہیں۔اس عکاسی کے ذریعے رشید جہاں پورے سماج کو کٹ گھڑے میں کھڑا کر کے منہ چھپانے کے لئے مجبور کرتی ہیں۔

وہ صرف سماج کی اسی بیماری پر چوٹ نہیں کرتیں بلکہ ان کا Vision اتنا وسیع ہے کہ مختلف مسائل کو بڑی کامیابی سے اپنے قلم کی گرفت میں لے لیتی ہیں۔"میرا ایک سفر" اپنے موضوع کے اعتبار سے ایک منفرد کہانی ہے۔یہ کہانی ایک نسوانی کردار سے شروع ہوتی ہے۔جو طالب علمی کے دور سے گزر رہی ہے۔یہ لڑکی ٹرین کے تیسرے درجے میں سفر کر رہی ہے۔جس میں ہر طرح کی عورتیں موجود ہیں۔اس میں ایک مسلمان عورت لوٹا لیکر پاخانہ کی طرف جاتی ہے اور احتیاط کے باوجود اس کا دوپٹہ ایک ہندو عورت سے چھو جاتا ہے تو وہ اسے برا بھلا کہتی ہے۔اس پر ایک مسلمان عورت کہتی ہے کہ پاخانہ کے لیے کدھر سے نکلیں، رستے میں کیوں بیٹھی ہو۔اس طرح تکرار شروع ہو جاتی ہے۔اس دوران وہ مسلمان عورت پاخانے سے واپس آئی تو ایک ہندو عورت نے اس کا دوپٹہ کھینچ لیا اور وہ گر پڑتی ہے۔اس کی ناک سے خون بہنے لگتا ہے اس کے بعد لڑائی بڑھ جاتی ہے اور مار پیٹ کے ساتھ وہ ایک دوسرے کا سامان اٹھا کر باہر پھینکنا شروع کر دیتی ہیں۔یہ نوجوان طالبہ اس منظر کو دیکھ کر بہت پریشان ہوتی ہے۔بہت دیر تک جھگڑا ختم نہیں ہوتا اور نہ ہی ٹرین رکتی ہے تو یہ لڑکی زنجیر کھینچنے کے لئے آگے بڑھتی ہے اور ان لوگوں کے خلاف قانونی کارروائی کی دھمکی دیتی ہے۔ان کی لڑائی میں تھوڑی کمی آتی ہے تو لڑکی ان کو نصیحت کرتی ہے اور ہندو اور مسلمان دونوں عورتوں کو فساد برپا کرنے کے لئے بھلا برا کہتی ہے اور انہیں شرمندہ کرتی ہے۔وہ مذہب کے نام پر جھگڑا کرنے اور ایک دوسرے کو نقصان پہنچانے کے عمل کی مذمت کرتی ہے اور انسانیت کا درس دیتی ہے۔وہ ان تمام عورتوں کو اتنا نادم کرتی ہے کہ بعد میں یہ عورتیں ایک دوسرے سے معافی مانگنے لگتی ہیں۔یہ کارنامہ ایک لڑکی انجام دیتی ہے۔یہ کہانی ایک خط کی شکل میں ہے جسے ایک مسلمان لڑکی ایک ہندو لڑکی کو

لکھتی ہے۔ اس میں وہ اس بات پر بھی زور دیتی ہے کہ اس ملک سے فرقہ پرستی کے ساتھ غریبی اور امیری کا فرق بھی ختم ہونا چاہیے۔ اس کہانی کے ذریعے رشید جہاں نے لڑکی کا جو کردار پیش کیا ہے وہ آنے والی روشن خیال نسل کی طرف اشارہ ہے۔ جس کے پیچھے یہ آرزو ہے کہ نئی نسل اس بیماری کو ختم کر سکتی ہے۔

رشید جہاں تمام سماجی مسائل کو طبقاتی کشمکش کے آئینے سے دیکھتی ہیں۔ سماجی ناآسودگی اور بدحالی کی تجزیہ ان ہی بنیادوں پر کرتی ہیں اور سماج کی تلخ حقیقتوں کی عکاسی بڑی بیباکی سے کرتی ہیں۔ ''افطاری'' نام کی کہانی، گھر کی نوکرانی کی نفسیات اور زمیندار خاتون کے رویے کی مظہر ہے۔ ایک غریب آدمی غربت میں روزہ رکھتا ہے لیکن اس کے پاس افطاری کا انتظام نہیں ہے۔ اس کے علاوہ مولوی کس طرح سے مکاری اور منافقت کرتا ہے اس کی بہترین عکاسی کی گئی ہے۔ اس کہانی کے کرداروں میں ایک عورت اور بچے کا کردار بھی ہے۔ ماں بچے کو جنت کے بارے میں بتاتی ہے۔

> ''جنت یہ ہے جہاں ہم اور تم اور چچا اور خالہ جان رہتے ہیں۔ بڑا سا گھر، صاف ستھرا، کھانے کو مزے مزے کی چیزیں، مکھن، توس، پھل، انڈا، سالن، دودھ، سب کچھ ہوتا ہے۔ بچوں کے پاس اچھے کپڑوں اور کھیلنے کو اچھی سی موٹر ہوتی ہے۔''
>
> ''تو اماں سب لوگ جنت میں کیوں نہیں رہتے۔''
>
> ''اس لئے میری جان کہ جو لوگ جنت میں رہتے ہیں وہ ان لوگوں کو گھسنے نہیں دیتے۔ اپنا کام تو کروا لیتے ہیں اور ان کو پھر دوزخ میں دھکا دے دیتے ہیں۔''

اس کی ماں آخر میں بیٹے سے کہتی ہے۔ ''میری جان! جب تم بڑے ہو گے تو اس دوزخ کو مٹانا تمہارا ہی کام ہوگا۔'' اور آخر میں بیٹے کو یقین دلاتے ہوئے کہتی ہے۔ ''اچھا میرے لال! تمہارے ساتھ ضرور چلوں گی'' یہی سماجی مسائل ان کی دیگر کہانیوں اور ڈراموں میں ملتے ہیں جن کے ذریعے وہ سماجی بیداری کا کام کرتی ہیں جن میں پن، سڑک، غریبوں کا بھگوان، استخارہ، مجرم کون، چھوا کی ماں، فیصلہ اور سفر وغیرہ شامل ہیں۔ ڈراموں میں گوشۂ عافیت، ہندوستانی پردے کے پیچھے پڑوسی اور عورت وغیرہ کافی اہمیت رکھتے ہیں۔

غور طلب بات یہ ہے کہ رشید جہاں کے خواتین کردار شعوری طور پر بہت بیدار ہیں اور عام انسانی زندگی کی عکاسی کرتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو نسلوں میں تقسیم کرتی ہیں۔ اور ان کی عمر

کے مطابق ان کی نفسیات اور تصویر پیش کرتی ہیں۔ ان کی عورت مرد کے سامنے خود کو سپرد کر دینے کو تیار نہیں ہے بلکہ اپنی منفرد شخصیت رکھتی ہے اور مستقبل کی سماجی تبدیلی میں ایک اہم رول ادا کرنے کی متمنی ہی نہیں بلکہ کوشاں بھی ہے۔ اس کی فکر انقلابی ہے جو سماج کے بنیادی ڈھانچے کو بدلنے اور ہر طرح کی نابرابری کو ختم کرنے کا جذبہ رکھتی ہے۔ وہ ان تمام مسائل کو نعروں کے ذریعے حل نہیں کرتیں اور نہ ہی خطابت سے کام لیتی ہیں بلکہ قاری کو اپنے تجربے میں شریک کر کے اپنی بات علامتوں اور اشاروں کے ذریعے ادا کرتی ہیں عموماً ان کا لہجہ طنز آمیز ہوتا ہے۔

ان کے افسانوں اور ڈراموں کا تجزیہ کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ رشید جہاں وہ پہلی افسانہ نگار ہیں جنہوں نے اپنے ریڈیکل رویے کے ذریعے انقلابی حقیقت پسندی کی بہترین مثال پیش کی اور بعد ازاں کرشن چندر، منٹو، عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی اور احمد ندیم قاسمی کی فکر و فن پر جن کے گہرے اثرات قایم ہوئے انہوں نے ترقی پسند ادبی تحریک کے لیے پہلے سے راہ ہی ہموار نہیں کی بلکہ اُسے ایک صحیح سمت بھی مہیا کی۔

☆☆☆☆☆

ممتاز شیریں۔ اردو فکشن کی بنیاد ساز نقّاد

ممتاز شیریں نے اپنے ادبی سفر کا آغاز افسانہ نگاری سے کیا۔ ان کا پہلا افسانہ ''انگڑائی'' ۱۹۴۳ء میں رسالہ 'ساقی' میں شائع ہوا۔ افسانوں کے ساتھ ساتھ ممتاز شیریں کو ادب کے بدلتے ہوئے رجحانات سے بھی دلچسپی تھی لہٰذا انھوں نے ۱۹۴۴ء میں بنگلور سے ایک رسالہ 'نیا دور' نکالا جس کے پہلے شمارے میں ان کا پہلا تنقیدی مضمون '۱۹۴۳ء کے افسانے' شائع ہوا۔ اس طرح وہ ایک افسانہ نگار، تنقید نگار اور صحافی بن گئیں۔ بنیادی طور پر وہ ایک تخلیق کار تھیں اور ان کے اسی تخلیقی تجربے نے ان کی تنقیدی صلاحیتوں کو جلا بخشی۔ تنقید میں افسانوی ادب ان کی دلچسپی کا مرکز رہا۔ عالمی ادب کے مطالعہ نے ان کی تنقید میں تقابلی رجحان کو فروغ دیا۔ اپنے ایک طویل مقالے ''مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر'' میں وہ لکھتی ہیں:

> ''چیخوف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے۔ افسانے کے یہ دونوں طرز جن کے یہ دو استادانِ فن موجد تھے اور جنھیں انہوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا۔ شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سرفہرست نظر دوڑائیں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چیخوف کو ڈھونڈ نکالیں گے۔ موپاساں کو پہچاننے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہوگی کیونکہ بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہوسکتا ہے؟ چیخوف کی البتہ جھلکیاں کئی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں مثلاً بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری، اور غلام عباس۔ خصوصیت سے چیخوف کے افسانوں کی فضا، رنگ اور لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں''۔[1]

اسی طرح وہ احمد علی کو کافکا سے، عزیز احمد کو ز ولا اور لارنس سے اور قرۃ العین حیدر کو ورجینا وولف سے تقابل کرتی ہیں شخصیات کے علاوہ اردو افسانے نے تکنیکی اعتبار سے جس طرح روسی، فرانسیسی اور انگریزی ادب کا اثر قبول کیا۔ یہ اس کا بھی انہوں نے تفصیلی جائزہ لیا ہے:

''گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں ابھرے بلکہ ہمارے چند منفرد شعوری فنکاروں نے انہیں اپنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیر اثر تجربے کئے۔ یہ بات خصوصیت سے داخلی رجحانات کے بارے میں کہی جا سکتی ہے چنانچہ رمزیت ہمارے ہاں کوئی مجموعی تحریک نہیں بنتی اور اس کا واحد اور وقیع نمائندہ احمد علی ہی رہے۔ شعور کی رو عسکری سے وابستہ ہوگئی اور سرریلزم میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاذ ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا۔۔۔۔۔'' [۲]

ممتاز شیریں ایک اور مقالے 'تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں' کامیاب افسانے کے لئے تکنیک کی اہمیت وافادیت پر روشنی ڈالتی ہیں۔:

''افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو۔ اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو۔ فنکار ان سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابک دستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں کہ یہ افسانہ اچھا ہے''۔ [۳]

افسانہ کی تکنیک کو وہ چار قسموں میں تقسیم کرتی ہیں۔

۱۔ صیغہ کے لحاظ سے (ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق)

۲۔ صرف تصویر کشی یا بیان

۳۔ ایسا بیان جس میں کہیں مکالمہ اور کہیں عمل ملا ہوا ہو،

۴۔صرف گفتگو یا مکالمہ،

پہلی قسم کی تکنیک کے بارے میں وہ اس طرح اظہار خیال کرتی ہیں۔:

''افسانے کے بیان میں صیغہ اور تذکیر و تانیث کا فرق بظاہر بہت معمولی دکھائی دیتا ہے لیکن اس سے تاثر میں بہت زیادہ فرق پیدا ہو جاتا ہے۔ایسے افسانوں کے لئے جن میں مصنف اپنے آپ کو کرداروں اور ماحول سے الگ رکھ کر غیر جانبدارانہ طور پر نقشہ کھینچتا ہے صیغہ غائب اور ان ڈائرکٹ نریشن موزوں ہے۔۔۔''[۴]

افسانے کی تکنیک میں وہ افسانے کے آغاز اور انجام کو اہمیت دیتی ہیں۔ان کا خیال ہے کہ افسانے کا آغاز اس انداز میں ہونا چاہیے کہ قاری کی توجہ فوری کھینچ لے۔اس کے لئے وہ اختر حسین رائے پوری کے ''تلاش گمشدہ'' دیوندر ستیارتھی کے ''برہم چاری'' اور بیدی کے ''چیچک کے داغ'' کی مثالیں دیتی ہیں۔

اردو افسانے کی تکنیک کے تنوع، وسعت اور عالمگیریت سے بحث کرتے ہوئے وہ ان تمام ترقی یافتہ تکنیکوں کا ذکر کرتی ہیں جو مغرب سے اردو افسانے میں منتقل ہوئیں جیسے سرریلزم، اکسپریشنیزم اور سمبالزم surrealism, expressionism, symbolism وہ کرشن چندر کے افسانے 'ان داتا' کو سہ بعدی **three dimenstional** تکنیک کی کامیاب مثال قرار دیتی ہیں۔

ممتاز شیریں کا ایک اور مضمون ''منٹو اور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر'' ہے جس کا آغاز ہی چیخوف اور موپاساں کے حوالے سے ہوتا ہے۔وہ منٹو اور بیدی کو بالترتیب موپاساں اور چیخوف سے تقابل کرتے ہوئے اس کا سبب بھی واضح کرتی ہیں۔:

''منٹو اور بیدی کا فرق چیخوف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔منٹو کا رویہ اگر سنکی نہیں تو ایک حد تک مادی ضرور ہے۔زندگی اور انسان کو اور انسان کے وحشیانہ ہیجانی جذبات عریاں کرنے میں اور اپنی تحریروں میں دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً مادی ہے۔اس کے برخلاف بیدی کا نہایت ہی ہمدردانہ اور مشفقانہ جیسے چیخوف کا۔۔۔''[۵]

ان خیالات کے اظہار سے یہ بات ہمارے علم میں آتی ہے کہ ممتاز شیریں نے مغربی افسانے کے مطالعہ کے دوران جن رجحانات کو غیر ملکی ادب میں محسوس کیا ان ہی کو اردو افسانے میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ ویسے بھی وہ فرانسیسی، روسی اور انگریزی ادب سے خاصی مرعوب لگتی ہیں۔

مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر' کا آغاز ہی اس جملے سے ہوتا ہے:

> ''چیخوف اور موپاساں۔۔۔ مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔۔۔'' ۶

اور اسکے ساتھ ہی وہ چیخوف اور موپاساں کے فن اور شخصیت کا تقابل شروع کر دیتی ہیں، کافی دیر بعد انھیں یہ خیال آتا ہے کہ اردو افسانہ نگاروں سے تقابل کی ضرورت ہے۔ تب وہ لکھتی ہیں۔

> ''منٹو اور بیدی جو صفِ اوّل کے افسانہ نگار ہیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے جو چیخوف اور موپاساں کا فرق ہے۔۔۔۔۔'' ۷

گرچہ اس مرعوبیت کی توضیح سلیم شہزاد نے ان الفاظ میں کی ہے:

> ''مغربی فکشن اور اس کی تنقید کے مطالعے کے اثرات نہ صرف ان کی تخلیقی کاوشوں پر بلکہ بالخصوص ان کی تنقید پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضامین میں مغربی خیالات اور تصورات کا جابجا اظہار بھی کیا ہے لیکن یہ اس لئے نہیں ہے کہ اسے اپنے وسیع تر مطالعے کا اعلامیہ بنا دیں بلکہ اس سے فنکار اور ناقد ممتاز شیریں کے فن اور تنقید فن کے تعلق سے خلوص کا اظہار ہوتا ہے۔'' ۸

۱۹۴۷ء میں ممتاز شیریں پاکستان چلی گئیں جہاں انہوں نے ''نیا دور'' کا فسادات نمبر نکالا۔ اس سلسلہ میں انھوں نے بطور خاص ان افسانوں کا مطالعہ کیا جو اس موضوع پر لکھے گئے تھے اور فسادات کی ہولناکی اور نفسیاتی اثرات کو پیش کرتے تھے ایسے افسانوں کے مطالعے کے دوران ہی وہ سعادت حسن منٹو کی طرف متوجہ ہوئیں اور ان پر ایک مستقل کتاب لکھنے کا ارادہ کیا لیکن ان کے انتقال کی وجہ سے یہ کتاب ادھوری رہ گئی جس کو ۱۹۸۵ء میں آصف فرخی نے مرتب کر کے کراچی سے شائع کیا۔

منٹو کے افسانوں کا جائزہ لینے سے پہلے وہ ان خارجی حالات کا جائزہ لیتی ہیں جنھوں نے منٹو کی تخلیقات کو جنم دیا۔

''جس دور میں منٹو نے لکھنا شروع کیا نئے ادب کی تحریک کا دور تھا۔ قنوطیت، یاسیت اور تلخی اس دور کے ادب کا خاصہ بن چکی تھی۔ موجودہ ماحول سے بیزاری اور مایوسی، پرانی مروجہ قدروں سے کھلی بغاوت، اس وقت ادب میں یہ عناصر نمایاں تھے لیکن لکھنے والے اس وقت کوئی اثباتی قدریں پیش نہ کر سکے تھے اور ادب کا رجحان محض منفی اور تخریبی رہ گیا تھا۔ مثالیت، جذباتیت اور رومانیت کا ردعمل ایک اور انتہا پسندی کی صورت میں نمودار ہوا۔ لکھنے والے اب حقیقت کو بالکل عریاں صورت میں دیکھنا اور دکھانا چاہتے تھے۔ وہ چاہتے تھے کہ اصلیت پر پڑے ہوئے سارے پردوں کی دھجیاں اڑا دیں۔ ساری تہیں کھرچ ڈالیں خواہ اندر انھیں غلاظت، گندگی اور بدصورتی ہی نظر آنے لگے۔ یہاں تک کہ انہیں زندگی کے تاریک پہلو ہی نظر آنے لگے۔ برائی کے ساتھ اچھائی، بدصورتی اور بدی کے ساتھ حسن اور نیکی کا امتزاج دیکھنے سے جیسے انھیں انکار تھا۔ یہی وجہ ہے کہ گو ۱۹۳۶ء کی تحریک کے بعد ہمارے نئے ادب میں ایک قوت، تیزی اور گرمی ضرور آ گئی تھی لیکن اس میں زندگی اور انسان سے محبت نہیں تھی بلکہ زندگی اور انسان پر ایک وحشیانہ حملہ تھا۔ یہ حملہ دراصل براہ راست انسان پر نہ تھا بلکہ اس سماج اور نظام زندگی پر تھا جو انسان اور انسانی زندگی کی ابتری کا ذمہ دار ہے۔۔۔''[9]

ممتاز شیریں اپنی کتاب ''منٹو ـــــ نوری نہ ناری'' میں منٹو کو ایک حساس ادیب قرار دیتی ہیں جو موجودہ گھٹن بھرے ماحول میں فرد کی آزادی اور انسان کی فطری جبلتوں کی آزادی کا خواہاں ہے۔ منٹو پر کتاب لکھنے کی وجہ وہ یہ بتاتی ہیں کہ ان کی نظر میں وہ ہمارا بہترین اور نمائندہ افسانہ نگار ہے۔

''منٹو ـــــ نوری نہ ناری'' کے چار ابواب ہیں۔

پہلے باب 'یہ خاکی اپنی فطرت میں' میں ممتاز شیریں نے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے افسانوں میں جو انسان پایا جاتا ہے وہ فطری انسان نہیں رہا بلکہ سماجی انسان

بن گیا ہے جو مختلف خارجی حالات کے زیرِ اثر اپنا چولا بدلتا رہتا ہے چنانچہ یہ باب ان الفاظ کے ساتھ ختم ہوتا ہے:

> ''ویسے. خالص نوری فرشتے کا منٹو کے ہاں گزر نہیں۔ خالص معصوم نوری فرشتے سے، جس سے گناہ ہونے کا امکان ہی نہیں فنکار منٹو کوئی سروکار نہیں رکھتا۔ وہ آدم کی جرأتِ گناہ کا قائل ہے''
>
> منٹو کا انسان نوری ہے نہ ناری۔ منٹو کا انسان آدم خاکی ہے۔ وہ وجود خاکی جس میں بنیادی گناہ، فساد، قتل وخون وغیرہ کا امکان ہونے کے باوجود جس کے سامنے خدا نے نوری فرشتوں کو سجدہ کرنے کا حکم دیا تھا''۔[۱۰]

دوسرے باب 'ترغیب گناہ' میں ممتاز شیریں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ عورت مجسم ترغیب گناہ ہوتے ہوئے بھی صرف بدی نہیں ہے بلکہ معصیت اور معصومیت کا مجموعہ ہے جس میں نیکی اور بدی کی قوت اور کمزوری، بلندی اور پستی ایک ساتھ پائے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں انھوں نے منٹو کے افسانوں کے مختلف نسوانی کرداروں ساوتری، بیگو، کلونت کور، جانکی کی شخصیات کا جائزہ پیش کیا ہے۔

تیسرے باب 'کفارۂ گناہ' میں انھوں نے یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ عورت ماں بن کر اپنے ازلی گناہ کا کفارہ ادا کرتی ہے جب کہ وہ آدم کے جنت سے نکلنے کا باعث ہوئی تھی۔ جب وہ تخلیق کے کرب سے گزر کر ماں بن جاتی ہے تو اس کا گناہگار وجود پاکیزہ اور مقدس ہو جاتا ہے۔ منٹو کے یہاں طوائف میں ممتا موجود ہے۔ ممتاز شیریں کے بہ قول جانکی، زینت، شاردا، شوبھا اور ممی اس کی مثال ہیں۔

چوتھے باب 'دوسرا گناہ' میں انسان کے دو حیوانی جذبوں جنس اور قتل وخون کی جانب راغب ہونا ایک جبلت بتایا گیا ہے۔ منٹو نے فسادات کو موضوع بنا کر جو افسانے لکھے اس میں انسان کی اسی جبلت کی طرف اشارہ ہے مگر انسانیت مرتی نہیں ہے وہ بربریت میں بھی اپنے وجود کا احساس دلاتی ہے۔

ان چار ابواب کے علاوہ کتاب میں منٹو پر لکھے گئے کچھ ایسے مضامین کو شامل کر دیے گئے ہیں جن سے منٹو کے بارے میں ممتاز شیریں کے خیالات کو سمجھنے میں سہولت ہو سکے۔ یہ مضامین ہیں

منٹواور بیدی پر مغربی افسانے کا اثر،منٹو کا تغیرّ اور ارتقا،منٹو کی فنی تکمیل،ادب میں انسان کا تصور،منٹو ایک اخلاقی فن کار اور بنیادی گناہ جنس۔

''منٹو ـــــ نہ نوری نہ ناری'' میں ممتاز شیریں کی تنقید نفسیاتی تنقید ہے۔ایسی تنقید میں فن کی تکنیک پر روشنی نہیں ڈالی جاسکتی کیونکہ تنقید نگار کی دلچسپی محض فنکار کے ذہن سے اور ان معاشی و معاشرتی قوتوں سے ہوتی ہے جو فنکار کی تخلیق پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ممتاز شیریں بھی منٹو کے کردار، اس کی شخصیت اور اس کے ذہن و دماغ کا تجزیہ کر کے اس کے تحت الشعور میں چھپے ہوئے رویّوں کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔انھوں نے ''ادھورے آدمی'' کا ایک نظریہ پیش کیا ہے اور اس کی روشنی میں منٹو کے افسانوں کا جائزہ لینے کی کوشش کی ہے۔''منٹو کی فنی تکمیل'' میں وہ کہتی ہیں کہ منٹو کے آخری دور کی دو تحریریں ''سڑک کے کنارے'' اور ''اس منجدھار میں'' اس کے فن کو تکمیل کے درجہ تک پہنچاتی ہیں کیوں کہ ان میں زندگی کی منفی قوتوں کو فنا ہوتے اور ان عناصر کو بار آور دکھایا گیا ہے جن سے حیات کی تجدید ہوتی ہے۔ اس مضمون میں بھی وہ اپنے جنس اور گناہ کے فلسفہ کی تکرار میں الجھ گئی ہیں۔وہ اپنے مقالہ ''تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں'' تقریباً تمام مشہور افسانہ نگاروں جیسے پریم چند، غلام عباس، حسن عسکری، کرشن چندر، بلونت سنگھ،ممتاز مفتی، دیوندر ستیارتھی، بیدی،عزیز احمد،قرۃ العین حیدر، ٹیگور اور سرت چندر کا ذکر کرتی ہیں لیکن منٹو کے کسی افسانے کو مثال نہیں بناتیں جب کہ وہ منٹو کو نمائندہ اور بہترین افسانہ نگار مانتی ہیں۔

ان کے دیگر مضامین ''ترقی پسند ادب،سیاست،ادیب اور ذہنی آزادی، پاکستانی ادب کے چار سال میں انھوں نے ادب پر اثر پذیر ہونے والے سیاسی و سماجی نظریات کو موضوع بنایا ہے:

> ''ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں لیکن دیکھنا یہ ہے کہ اس تحریک کے زیر اثر اردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے،ادب ہے'' (ترقی پسند ادب)
>
> ''زندگی کے ایک شعبہ کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضروری ہے یہاں ادب کو سیاسی نہ بتانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی **Ideology** کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔''

(سیاست،ادیب اور ذہنی آزادی)

اسی طرح ممتاز شیریں نے فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں کی افادیت پر بھی سوال اٹھایا ہے:

''فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں، ٹھوس ہوں تو ان کا اثر دیرپا ہوگا۔ صرف اس وقت کے فسادات کی روک تھام ہی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ آئندہ بھی نہ ہونے پائیں۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے لیکن یہ بات قابلِ غور ہے کہ ادیبوں کی کمزور آواز اس جنوں خیز منافرت، اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سنی جاسکتی ہے۔ کیا ادیبوں کے افسانے، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں؟''

(افسانہ 'یا خدا' پر تبصرہ)

''ممتاز شیریں کے تنقیدی شعور کا ارتقاء عصری ادبی تحریکوں کے زیرِ اثر ہوا۔ ترقی پسند تحریک کے حامیوں نے فرائڈ کے اس نظریہ کی کہ فرد کی نفسیات میں جنسی پہلو کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کافی پبلسٹی کی۔ احمد علی، اختر حسین رائے پوری، محمد حسن عسکری اس کے مؤید تھے بعد میں احتشام حسین، ڈاکٹر عبدالعلیم، سجاد ظہیر اور علی سردار جعفری نے اس پہلو کی وضاحت کی کہ فرد کی نفسیات اور جنس ہی کو سب کچھ سمجھنا غلط ہے بلکہ انفرادی زندگی کے ان ہی پہلوؤں کو ادب کا جز بنانا چاہیے جس میں سماجی زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔''[11]

ممتاز شیریں کا فکری روّیہ پہلے گروپ کی ترجمانی کرتا ہے۔ ممتاز شیریں کی تنقید نفسیاتی اور تقابلی ہے۔ اردو ادب میں وہ اولین تنقید نگار خاتون ہیں جنھوں نے اردو افسانے کو اپنی تنقید کا موضوع بنایا۔ انھوں نے منٹو کی افسانہ نگاری کو ایک نئے زاویہ سے دیکھا اور بہت بے باکی سے اس کا اظہار بھی کیا۔ بقول محمد حسن عسکری ''ان کی بہت سی رایوں سے اختلاف کیا جاسکتا ہے مگر وہ اپنی تنقید کے ذریعے اردو کو بہت سے نئے تجربوں اور اسلوبوں سے روشناس کرا رہی ہیں۔ یقیناً اردو تنقید میں ان کی خدمات گراں قدر ہیں۔''

حواشی

١ مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر۔ممتاز شیریں۔ناشر اردو رائٹرس گلڈ الہٰ آباد ۱۹۹۷ص ۳
۲ مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر۔۔ص ۲۷
۳ رسالہ معیار مطبوعہ ۱۹۶۳ء۔۔۔ص ۶۰
۴ تکنیک کا تنوع ناول اور افسانے میں ناشر اردو رائٹرس گلڈ الہٰ آباد۔۱۹۹۷ءص ۷
۵ منٹو۔۔۔نوری نہ ناری ناشر مکتبہ اسلوب، کراچی ۱۹۸۵ء۔۔۔ص ۱۱۸
۶ نوری نہ ناری۔۔۔ص ۶۰
۷ نوری نہ ناری۔۔۔ص ۶۰
۸ سوغات شمارہ (۳) ستمبر ۱۹۹۲ء۔۔۔ص ۶۰
۹ منٹو..........نوری نہ ناری، ص ۴۳
۱۰ منٹو..........نوری نہ ناری ص ۶۰
۱۱ اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر محمود حسین رضوی ص ۴۸۹

☆☆☆☆☆

ممتاز شیریں..........اپنی نگریا سے میگھ ملھار تک

ممتاز شیریں اردو ادب کی پہلی خاتون افسانہ نگار ہیں جنھوں نے تخلیق و تنقید دونوں میں نمایاں حیثیت حاصل کی۔ اس حیثیت و انفرادیت کے سلسلے میں حسن عسکری نے ان کے متعلق لکھا ہے:

''ممتاز شیریں اردو کے ان چند لکھنے والوں اور لکھنے والیوں میں سے ایک ہیں جن کی تاریخ ہی ان کی شہرت سے شروع ہوتی ہے۔ انھیں مشہور ہونے کے لئے انتظار نہیں کرنا پڑا بلکہ پہلے ہی افسانے کے بعد انھوں نے ادب کے شائقین کی توجہ اپنی طرف مبذول کرالی۔ پھر جب نیا دور میں اردو افسانے کے متعلق ایک طویل مضمون شائع ہوا تو لوگ اور بھی چونکے۔ اردو میں یہ بالکل نئی بات تھی کہ ایک ادیبہ نہ صرف افسانے ہی اچھے لکھے بلکہ معقول قسم کی تنقید بھی لکھ سکتی ہو، خیر عورتوں کا ذکر ہی کیا ہے عورتوں نے تو ابھی تنقید کی طرف زیادہ توجہ کی ہی نہیں خود مردوں میں بھی جو لوگ تنقید لکھتے ہیں ان میں بھی چند ہی آدمی ایسے ہوں گے جن کا مطالعہ ممتاز شیریں کے برابر وسیع ہو۔۔۔''

ٹی، ایس، ایلیٹ نے لکھا ہے "Every age writes its own criticism" یہی بات تخلیق کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے، ممتاز شیریں کی ادبی شخصیت کی مکمل تفہیم اس عہد اور حالات کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔

وہ ۱۲ر ستمبر ۱۹۲۴ء میں آندھرا پردیش کے قصبے نہلاد پور میں پیدا ہوئیں۔ ان کے والد خاصے پڑھے لکھے انسان تھے۔ گھر میں علمی و ادبی ماحول تھا۔ کچھ دنوں کے بعد وہ اپنے نانا نانی کے پاس میسور چلی گئیں جنھوں نے ان کی پرورش کی۔ اپنی ابتدائی زندگی کے ماحول اور اثر کے بارے

میں وہ خود لکھتی ہیں:

''میری ابتدائی ذہنی اور ایک حد تک ادبی تربیت کے ذمہ دار ابا جان ہیں اور میری مذہبی اور اخلاقی تربیت نانا جان کے زیر سایہ ہوئی...... نانا ابا کی ثقافت، پاکیزگی اور پرہیزگاری، ابا جان کی وسیع المشربی، لبرل خیالات، آزاد اور بے فکر زندگی، عیش کوشی اور آرام طلبی، امی کی سادگی، معصومیت دنیا سے بے پروائی اور نا تجربہ کاری، صبر و قناعت اور گوشہ نشینی اور نانی لماں کا خلق، ملنساری، ہردل عزیزی، خوش ذوقی، اور نفاست یہ سب متضاد اثرات اور خصوصیات غیر محسوس طور پر میرے کردار اور شخصیت میں گھلے ہوئے ہیں۔''

آصف فرخی نے لکھا ہے:

''جہاں میسور ان کے لیے شہرِ آرزو اور بہشتِ گم گشتہ کا تصور تھا وہاں ان کی زندگی کے اس دور پر ان کے نانا کا اثر غالب تھا۔ اتنا زیادہ کہ ان کے انتقال کی خبر سن کر ممتاز شیریں نے اپنی آپ بیتی ادھوری چھوڑ دی۔''

مہارانی کالج میسور سے بی۔اے۔ کرنے کے بعد اگست ۴۲ء میں ان کی شادی صمد شاہین سے ہوگئی۔ تقریباً اسی زمانے میں ان کی ادبی زندگی کا آغاز ہوتا ہے جس میں ان کی شادی اور صمد شاہین کی رفاقت اور ہم سفری کا بڑا دخل ہے۔ ایک انٹرویو میں وہ خود کہتی ہیں:

''مجھے بچپن سے ہی ادبی چیزیں پڑھنے کا بہت شوق رہا ہے اور کافی چھوٹی عمر میں افسانے بھی لکھ لیا کرتی تھی لیکن اس دور کو یقیناً میں اپنے دور میں شمار نہیں کروں گی۔ صحیح معنوں میں ادبی ذوق کی تحریک ۱۹۴۲ء میں شادی کے بعد ہوئی چوں کہ صمد شاہین خود ادبی ذوق رکھتے تھے اور اپنی لائبریری میں بھی زیادہ تر ادبی کتابیں تھیں اس لیے جب میں نے اچھے ادب کا مطالعہ شروع کیا اور میرے ادبی ذوق میں پختگی آئی تو پھر مجھے لکھنے کی تحریک ہوئی۔''

اور اس طرح ان کا پہلا افسانہ انگڑائی رسالہ ساقی میں ۱۹۴۲ء میں شائع ہوا۔

یہ وہ دور تھا جب عورتوں کے لیے لکھنا عیب تو نہیں سمجھا جاتا تھا لیکن تحریر میں بے باکی، تیزی، طرّاری کو ناپسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا۔ جاگیردارانہ اور مردانہ سماج کے قہر و غضب سے عورت نکل نہیں سکتی تھی۔ پھر اس ماحول میں رشید جہاں ، عصمت چغتائی ، ممتاز شیریں وغیرہ نے اتنے اچھے بے باک افسانے کیسے لکھے۔ اس کے جواب میں ان کا خاندانی پس منظر تو کام کر ہی رہا ہے اس عہد کا سماجی اور سیاسی ماحول بھی بے حد اہمیت رکھتا ہے جس کی کڑی در کڑی ممتاز شیریں ہیں۔ تحریکِ نسواں کے تعلق سے کچھ تاریخی اشارے دینا غالباً غیر ضروری نہ ہوگا۔

عورتوں کے حرکت و عمل اور بیداری کے آثار تو اسی وقت سے ملنے لگتے ہیں جب انگریز با قاعدہ قابض ہو کر سرگرم ہو گئے تھے۔ ۱۸۵۴ء میں انگریزی حکومت کی طرف سے یہ اعلان ہو چکا تھا کہ ابتدائی تعلیم لڑکیاں لڑکوں کے ساتھ حاصل کر سکتی ہیں۔

۱۸۹۲ء میں پہلی بار ہندوستانی عورت ڈاکٹری پڑھنے کی غرض سے آکسفورڈ گئی۔

۱۹۱۴ء میں تحریکِ آزادی اور تحریکِ نسواں کی ملی جلی سرگرمیوں کے درمیان ایک گراں قدر خاتون مسز اینی بیسنٹ ابھر کر آئیں جنھوں نے ۱۹۱۷ء میں آل انڈیا ویمنس کانفرنس منعقد کی جس کی وہ صدر منتخب ہوئیں۔ دیکھتے دیکھتے چند پڑھی لکھی عورتیں اس تحریک میں سرگرم ہو گئیں۔

۱۹۲۱ء میں پہلی بار ہندوستانی عورت کو ووٹ دینے کا حق حاصل ہوا۔

۱۹۳۲ء میں ایک ادارہ **Lady India Home Science Conference** قائم ہوا۔ اس ادارے کا مقصد عورتوں میں سائنس، ٹیکنولوجی اور انگریزی ادب و ثقافت سے دلچسپی پیدا کرنا تھا۔ چنانچہ عورتیں گھروں سے نکل کر اسکولوں، دفتروں، کارخانوں میں آنے لگیں۔

۱۹۳۱ء میں کراچی میں انڈین نیشنل کانگریس کا اجلاس ہوا تو اس میں عورتوں کو بہت سارے حقوق دیے جانے کا اعلان ہوا جس سے ہندوستانی عورت کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔ ان سب صورتوں میں ہندوستانی مسلم سماج کیسے خاموش رہ سکتا تھا۔ علی گڑھ تحریک نے بہر حال اپنا اثر دکھایا۔

سرسید اور تعلیمِ نسواں کے تعلق سے کچھ باتیں بحث طلب اور تحقیق طلب ضروری ہیں لیکن وقت کی ضرورت اور معاشرے کا دباؤ بہر حال اپنی حقیقت رکھتا ہے۔ سرسید کے ہی رفیق ڈپٹی نذیر احمد نے اپنی پوری زندگی عورتوں کی اصلاح اور تربیت کے لیے وقف کر دی۔

نذیر احمد، راشد الخیری، عبدالحلیم شرر کے کارناموں سے اصلاحی قدم ضرور اٹھے اور ان

کے ناولوں کی مقبولیت سے عورتوں کے مسائل سے عام دلچسپی ضرور پیدا ہوئی اور اس سے متعلق ادب بھی عام ہونے لگا لیکن انھیں دنوں شیخ عبداللہ نے کچھ یادگار اور تاریخی کام انجام دیے۔ علی گڑھ کے شعبہ نسواں کو فعال کیا۔ تحریر و تقریر کے ذریعہ تدریس و تخلیق کی فضا عام کی۔ اسی کے آس پاس محمدی بیگم کا تہذیب نسواں (۱۸۹۸ء) شرر کا پردۂ عصمت (۱۹۰۰ء) جیسے رسالے شائع ہوئے اور آگے چل کر عبداللہ نے خاتون (۱۹۰۴ء) نکالا۔ انھیں دنوں حالی کی نظم چپ کی داد نے بھی دھوم مچائی اور بیگم بھوپال کی سرگرم سرپرستانہ شخصیت بھی بڑا کام کرگئی۔ دیکھتے دیکھتے خواتین قلمکاروں کی اچھی تعداد ناول، افسانے لکھنے لگی جن میں محمدی بیگم، صغریٰ ہمایوں مرزا، طیبہ بیگم، نذر سجاد حیدر وغیرہ خاص ہیں۔ ان سب ناموں نے ایک بھرپور فضا بنائی ضرور۔۔۔۔ لیکن ابھی تک ایسی کوئی مسلم خاتون نہ تھی جس نے تحریر و تقریر و علمی سطح پر تحریک آزادی میں نمایاں حصہ لیا ہو۔

مسلم عورتوں میں پہلی بار جس خاتون نے اس حد کو توڑا اور روایت سے بغاوت کی وہ ڈاکٹر رشید جہاں تھیں جو شیخ عبداللہ کی بڑی بیٹی تھیں، جو ایم۔ بی۔ بی۔ ایس۔ ڈاکٹر تھیں، کمیونسٹ پارٹی کی سرگرم ممبر بھی اور ادیب و افسانہ نگار بھی اور انتہائی بے باک اور نڈر۔ اسی لئے انگارے کا قہر اور مسلم سماج کا عتاب سب سے زیادہ رشید جہاں پر اترا۔ انھوں نے مارکسزم کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ عالمگیر تبدیلیوں کا قریب سے مشاہدہ کیا۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہوئیں۔ گاندھی جی کے اصرار پر کھدر پہنی، جیل گئیں کچھ دنوں نوجوان دہشت پسندوں کے درمیان رہ کر ہتھیار بند انقلاب کے خواب بھی دیکھے۔ تخلیق کی سطح پر انھوں نے افسانے، ڈرامے، مضامین لکھے اور پہلی بار اپنے افسانوں میں قومی یک جہتی، طبقاتی ہم آہنگی اور مذہبی و اقتصادی استحصال کے خلاف خوب لکھا اور جم کر لکھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں پہلی بار غیر مسلم کردار اسی بے تکلفی اور فطری انداز سے بولتے چالتے نظر آتے ہیں جیسے مسلم کردار۔ ترقی پسند ہونے کی وجہ سے وہ صرف عورتوں کے بارے میں ہی نہیں سوچتیں بلکہ ان کے افسانوں میں چور، دلال، کلرک، مزدور، کسان، بھکاری پنڈت اور مولوی سبھی نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں وہ سب کچھ دیا جو اس زمانے میں لکھا جانا ممکن نہ تھا اور بقول قمر رئیس ''اب تک اردو افسانے میں جو ناگفتنی تھی رشید جہاں نے اسے گفتنی بنادیا۔''

رشید جہاں کے علمی و عملی کارنامے تحریک نسواں اور خواتین قلمکاروں کے درمیان قدیم و جدید کی ایک در قائم کرتے ہیں اور تحریک نسواں اور ترقی پسند تحریک کے درمیان کڑی کا رول ادا کرتے ہیں۔ رشید جہاں نہ ہوتیں تو روشن خیال تعلیم یافتہ قلم کاروں کا کارواں کسی اور سمت مڑ گیا

ہوتا۔ عصمت چغتائی کو بے باکی اور حوصلہ مندی کا وہ جذبہ نہ ملا ہوتا۔ عصمت خود ہی لکھتی ہیں:

''غور سے اپنی کہانیوں کے بارے میں سوچتی ہوں تو معلوم ہوتا ہے کہ میں نے صرف ان کی بے باکی اور صاف گوئی کو گرفت میں لیا ہے ان کی بھرپور سماجی شخصیت میرے قابو میں نہ آئی۔ مجھے روتی بسورتی حرام کے بچے جنتی ماتم کرتی ہوئی نسوانیت سے ہمیشہ سے نفرت تھی۔ خواہ مخواہ کی وفا مجھے لعنت معلوم ہوتی ہے۔ جذباتیت سے مجھے ہمیشہ کوفت ہوتی ہے۔ عشق میں محبوب کی جان کو لاگو ہوجانا خودکشی کرنا واویلا کرنا میرے مذہب میں جائز نہیں۔ یہ سب میں نے رشیدہ آپا سے سیکھا اور مجھے یقین ہے کہ رشیدہ آپا جیسی لڑکی سولڑکیوں پر بھاری پڑ سکتی ہے''۔

(آپ بیتی فن اور شخصیت)

عصمت چغتائی اپنے آپ میں ایک باب ہیں یہاں صرف اتنا عرض کرنا چاہوں گا کہ ان کے ذہن کی تخلیق میں جس طرح علی گڑھ کا ماحول، سرپرستی، تحریکِ نسواں نے براہ راست اثر ڈالا۔ عورتوں کے مسائل پر لکھنا تحریک نسواں کی دین ہے اس میں بے باکی اور حقیقت پسندی کا رنگ بھرنا رشید جہاں کی دین ہے اور افسانوں کی اس بھیڑ میں دو ہاتھ اور ہندوستان چھوڑ دو جیسے افسانے لکھنا ترقی پسند تحریک کی دین ہے۔ ان سب عناصر کو ملا کر عصمت چغتائی کی شخصیت بنتی ہے جو ایک بڑے اور عہد ساز فنکار کی شخصیت ہے جس سے اردو افسانے میں بالعموم اور خواتین افسانہ نگاروں میں بالخصوص ایک نئے اور اہم باب کا اضافہ ہوتا ہے۔

اردو کی اہم اور منفرد افسانہ نگار اور ناقد ممتاز شیریں کو اس پس منظر اور روایت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ ان کا طریقہ کار منفرد اور جداگانہ تھا شاید اس لئے کہ ان کا مطالعہ بے حد وسیع تھا حالانکہ انھوں نے پڑھنا لکھنے کے بعد شروع کیا تھا، جیسا کہ وہ خود لکھتی ہیں۔۔۔

''میں نے پہلے افسانہ نگاری سے شروع کی تھی۔ اپنی نگریا کے افسانے اس وقت لکھے گئے جب میں ابھی باقاعدہ نقاد نہیں بنی تھی۔ یہ افسانے سب کے سب تقسیم سے پہلے سترہ سال سے اکیس سال کی عمر میں لکھے گئے اور جب میں نے اپنے پہلے تین افسانے انگڑائی، آئینہ، اور گھنیری بدلیوں میں لکھے۔ میں نے ابھی تنقید نہیں لکھی تھی''۔

ممتاز شیریں نے کم عمری میں اس وقت لکھنا شروع کیا جب ان کے ذہن میں افسانے کا ناقدانہ تصور واضح نہ تھا لیکن یہ ضرور ہے کہ رشید جہاں اور عصمت چغتائی کے افسانے اور مردوں میں حسن عسکری، منٹو، ممتاز مفتی کے افسانے حرامجادی، آپا، چائے کی پیالی، پردے کے پیچھے جیسے افسانے ان کے ذہن میں افسانے کی فضا بنا چکے تھے۔ انگڑائی ان کا پہلا افسانہ ہے جو خاص و عام میں مقبول ہوا۔ انگڑائی ان کی کچی عمر کے کومل ذہن کے اندرونی تقاضوں کے بنا پر ایک خاص ہیئت میں ڈھلا ہوا افسانہ ہے جو عام طور پر اس عمر کی مخصوص نفسیات ہوا کرتی ہے، تہذیب و شرافت کا سنگ گراں اسے کچل دیتا ہے لیکن ممتاز شیریں نے ان بھاری پتھروں کو خواب میں اکھاڑ پھینکا اور خواب کی جزیات کو افسانے کے کلیت میں ڈھال دیا اور خواب ایک خوبصورت حقیقت بن گیا۔ یہ افسانہ پورے طور پر ایک شادی شدہ لڑکی کی جنسی نفسیاتی کشمکش پر مشتمل ہے۔ اس افسانے کا یہ میلان ایک جذباتی لگاؤ سے آگے نہیں بڑھ پاتا ہے۔ یہ کم سن لڑکی کی کہانی ہے جو بے حد ذہین شوخ اور ہر دل عزیز ہونے کے باوجود ذہنی و جسمانی طور پر عدم تکمیلیت کا شکار ہے۔ ممتاز شیریں کا قلم ہم نفسی ہم جنسی کی ان تہوں تک پہنچ جاتا ہے جہاں عام آدمیوں کی نظر بھی نہیں پہنچ سکتی۔ گلنار نام کی اس کم سن دوشیزہ کردار کی معصوم محبت کے دروازے اپنی ہی آئیڈیل خاتون ٹیچر مس فناسس کے لئے کھل جاتے ہیں لیکن پھر بھی ایک پیاس رہتی ہے۔ عجیب و غریب محبت کا روپ سامنے آتا ہے، جلد ہی گلنار کی شادی پرویز نامی خوبرو نوجوان سے ہو جاتی ہے اور اس کی محبت اچانک منقلب ہو کر پرویز کے لئے امڈ پڑتی ہے یہ نازک اور انقلابی تبدیلی ہی اس افسانے کی جان ہے۔ پرویز شوہر ہے اور مرد ہے۔ محبت کا ایک فطری روپ اور قدرت کا ایک بہت بڑا تحفہ۔ دیکھتے دیکھتے گلنار کی محبت گلابی رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ لڑکی سے عورت ہونے کا وہ سنہرا انقلاب جو کسی مخالف جسم اور جنس کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ یہ افسانہ عورت کی نفسیاتی فطرت کی ایک دلنواز حقیقت ہی نہیں بلکہ زندگی کی ایک سچی اور زندہ تصویر ہے۔ عورت کا عورت سے پیار ایک ضمنی شے ہے ایک اخلاقی عمل' اس کی ایک دوسری نوعیت ہوتی۔ عورت جتنا مرد کو ٹوٹ کر چاہتی ہے اپنی اس مخصوص چاہت کو وہ کسی عورت پر قربان کر ہی نہیں سکتی۔ یہ ایک ایسا نازک موڑ ہے جہاں رشتوں میں ایک انقلاب رونما ہوتا ہے اور سب بکھر جاتا ہے۔ اس افسانے سے متعلق حسن عسکری لکھتے ہیں:

> ''اس موضوع پر پہلا افسانہ ہے جو بغیر کسی جنسی چٹخارے اور سنسنی خیزی کے نفسیاتی نزاکت اور فن کارانہ نفاست سے نبھایا گیا ہے موضوع کے خطرے کے باوجود انگڑائی کی نزاکت اور معصومیت آخر تک برقرار رہتی ہے''۔

آئینہ جوان کے ابتدائی افسانوں میں ایک اور اہم افسانہ ہے۔ انگڑائی میں احساسات شدید ہیں لیکن ان کا تعلق لمحاتی ہے۔ لڑکیوں کے التفاتی نفس کے تعلق سے ایک شعلہ سا لپکتا ہے اور پھر تھوڑی دیر کے بعد سرد پڑ جاتا ہے لیکن آئینہ اس کے برعکس دیرپا اثرات کا افسانہ ہے۔ انگڑائی ایک کم سن لڑکی کا افسانہ ہے اور آئینہ کا مرکزی کردار نانی بی بی ہیں جن کے کردار میں تہداری ہے۔ ان کی پوری زندگی اس چھوٹے سے افسانے میں سما جاتی ہے۔ پہلی نظر میں یہ کہانی صرف نانی بی بی کی معلوم ہوتی ہے اس لئے کہ ممتاز شیریں نے نانی بی بی کے کردار کو بڑی محنت سے پیش کیا ہے لیکن اس سے ہٹ کر دیکھا جائے تو یہ ایک بوڑھی عورت ہے جو کہانی سنا رہی ہے لیکن سننے والی ایک کم عمر لڑکی ہے جو بڑی دلچسپی و ہمدردی سے اس کہانی کو سنتی ہے۔ اس طرح سے دو مختلف عمر کی نفسیات اور تضادات سامنے آتے ہیں۔ وقت گزرتا ہے اور لڑکی نانی بی بی سے بے نیاز ہو کر شادی کے تصور میں گم ہو جاتی ہے ایسے میں اچانک اسے نانی بی بی کے انتقال کی خبر ملتی ہے۔ یہی اس افسانے کا اہم موڑ ہے اور یہی اس کا کلائمکس اور کہانی خوبصورت رنگین تصورات میں زندگی کی تلخ حقیقت کے ساتھ اپنے انجام کو پہنچتی ہے۔

ممتاز شیریں کے پہلے مجموعے اپنی نگریا میں ان دو افسانوں کے علاوہ چار افسانے اور ہیں۔ گھنیری بدلیوں میں، اپنی نگریا، رانی اور شکست۔ گھنیری بدلیوں میں تکنیک کے اعتبار سے سب سے الگ افسانہ ہے۔ انگڑائی اور آئینہ کی طرح اس میں کسی لڑکی کا کردار نہیں ہے بلکہ اس کے آگے کی منزل ہے یعنی ایک بے پناہ محبت کرنے والی بیوی کی داستان ہے جو ابھی نئی نئی ماں بنی ہے۔ اس کا شوہر بہت اچھے عہدے پر ہے لیکن تنہائی کا غم اسے کھائے جا رہا ہے۔ بیوی کی تڑپ، گھٹن اور بے تابی ہی اس افسانہ کے جوہر ہیں۔ جو کردار اس کوفت میں گھل رہا ہے اس کے مکالموں کے ذریعہ کہانی کو پیش کر کے ممتاز شیریں نے اسے منفرد بنانے کی کوشش کی ہے اگر اس کی باگ ڈور وہ اپنے ہاتھ میں لے لیتیں تو کہانی کی بافت ڈھیلی پڑ جاتی۔ ایسا نہ کر کے ممتاز شیریں نے اسے بالکل ایک نئی تکنیک میں پیش کیا ہے۔ ہر چند کہ ممتاز شیریں نے ابتداء ہی سے اسلوب اور تکنیک کا خیال رکھتے ہوئے ایک جداگانہ راہ اپنائی لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ جس دور میں انھوں نے ہوش و حواس کی آنکھیں کھولیں وہ ترقی پسند تحریک کے عروج کا دور تھا۔ یہ تحریک صرف اردو ادب ہی نہیں بلکہ پورے ہندوستانی ادب کو متاثر کر رہی تھی۔ عوام دوستی، انسان دوستی اور روشن خیالی اس کے بنیادی اوصاف و نظریات تھے جو فکشن میں واضح طور پر سامنے آئے۔ ممتاز شیریں نے بھی ایسے موضوعات پر طبع آزمائی کی۔ رانی اور شکست جیسے افسانے تحریک کے زیر اثر لکھے گئے۔

شکست کا کردار فخرو چاچا ان کے تمام کرداروں سے بالکل مختلف ہے اور ان کا یہ واحد افسانہ ہے جس کا مرکزی کردار ایک مرد ہے جس کے ذریعہ ممتاز شیریں اپنے پورے تجربات و مشاہدات سمو دیتی ہیں لیکن پھر بھی اس افسانے میں ان کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔ جدید مزاج کے ناقد اس کا سبب ان کی غیر ضروری خارجیت، ساجیت یا بہ الفاظ دیگر ترقی پسندیت قرار دیتے ہیں لیکن یہ ایک ادھوری سچائی ہے۔ ایک سچائی وہ ہے جس کا اعتراف وہ خود کرتی ہیں:

> ''ایک افسانہ نگار کی حیثیت سے جانچتے ہوئے مجھے اپنے آپ سے سب سے بڑی شکایت یہ ہے کہ میرا مشاہدہ بہت محدود ہے مجھے ادب کے مطالعہ کا بہت کچھ موقع ملا ہے لیکن زندگی کے مطالعہ کا بہت کم۔ اسی لئے میرے افسانوں کا دائرہ بھی محدود ہے''۔
>
> (میرے افسانے)

رانی افسانہ بھی کمزور ہو گیا ہے بلکہ اگر یہ کہا جائے کہ رانی ممتاز شیریں کا کمزور ترا افسانہ ہے تو غلط نہ ہوگا۔ یہ افسانہ ایک غریب مزدور عورت کے اردگرد گھومتا ہے۔ راشن دکان کی ساری باتیں، ظلم و جبر کی داستانیں، پھر اسی بھیڑ بھاڑ میں چند ایسے موڑ بھی آتے ہیں جو دل آزار ضرور ہیں لیکن متاثر کن نہیں۔ یہ کہانی سیدھے سچے انداز میں آگے بڑھتی ہے اور سیدھے سچے انداز میں کہانی کو لے چلنا ممتاز شیریں کو آتا ہی نہیں۔ وہ فن کی قائل ہیں، تکنیک پر نظر رکھتی ہیں، نفسیات پر یقین ہے۔ ہیئت، تکنیک، فکر و اسلوب باہم شیر و شکر ہوں ایسا وہ ضروری سمجھتی ہیں۔ اسی لئے وہ ان دونوں افسانوں کے بارے میں صاف لکھتی ہیں:

> ''اس مجموعے کے دو افسانے رانی اور شکست مندرجہ بالا افسانوں سے قطعی مختلف ہیں اور جن میں داخلی باطنی حقیقت کے بجائے خارجی حقیقت اور واقعیت بڑی حد تک ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے گئے۔۔۔۔ میں نے یہ بھی افسانے ہمدردی اور خلوص سے لکھے تھے مگر محض جذباتی خلوص اور ہمدردی کسی افسانے کو اچھا بنانے کے لئے کافی نہیں چنانچہ رانی اور شکست کے بارے میں مجھے یہ قطعی دعویٰ نہیں کہ یہ اچھے افسانے ہیں''۔
>
> (اپنی نگریا)

ان جملوں سے ایمانداری ضرور ظاہر ہوتی ہے لیکن ایک بات سمجھتے چلنے کی ہے کہ جس

وقت ممتاز شیریں نے لکھنا شروع کیا ترقی پسند تحریک کا زور تھا اور ترقی پسندی اس عہد کے افسانوں کا ایک اہم موضوع۔ لیکن جب ممتاز شیریں نے تنقیدی مضامین لکھنے شروع کیے تو اس وقت ترقی پسند فکر کی مخالفت شروع ہو چکی تھی اور ممتاز شیریں بھی بہت جلد اس حصار سے نکل چکی تھیں۔ لیکن سوال یہ ہے کہ رانی کی طرح آئینہ میں بھی ایک نچلے طبقے کا کردار ہے اور ایک کامیاب کردار اور افسانہ ہے پھر کیوں یہ افسانہ کامیاب ہوتا ہے اور رانی ناکام۔ ان افسانوں کی خالق ممتاز شیریں۔ وہ شیریں ہیں جنھوں نے اپنی کم عمری میں صرف مشاہدے کے آئینے میں جذبات میں ڈوب کر خلوص و ہمدردی کے ساتھ افسانے لکھے اگر چہ اس میں ایک کچا پن ہے لیکن اس کچے پن میں بھی مہکتا ہوا آرٹ ہے کیوں کہ جو نفسیات انھوں نے اپنے ان افسانوں میں پیش کی ہے وہ ایک زندہ اور بیدار نفسیات ہے اس میں نہ تو ہیولوک کی نفسیاتی پیچیدگی ہے اور نہ کسی دیگر ماہر کی خشک نفسیاتی تعریف۔ یہ محض ایک کم عمر لڑکی کی نفسیات ہے۔ یہ لڑکی ممتاز شیریں بھی ہو سکتی ہے اور کوئی دوسری لڑکی بھی۔ ان کے یہ جملے غور طلب ہیں:

> ''اپنی نگریا کے بیشتر افسانے ابتدائے بلوغیت کی تخلیق ہیں۔ چنانچہ انگڑائی، آئینہ اور گھنیری بدلیوں میں یہ تینوں افسانے سترہ اٹھارہ برس کی عمر میں لکھے گئے۔۔۔اب اس سے اتنا آگے نکل آنے کے بعد پیچھے مڑ کر دیکھتی ہوں تو مجھے یہی احساس ہوتا ہے کہ شاید یہ افسانے اسی دور میں لکھے جانے چاہئے بھی تھے چنانچہ انگڑائی اگر میں اب لکھتی تو ممکن ہے کہ اس میں پختہ کاری ہوتی لیکن یقیناً وہ تازگی، شگفتگی وہ فطری بے ساختگی نہ آنے پاتی''
>
> (میگھ ملہار)

ممتاز شیریں کی یہ باتیں بڑی حد تک مبنی بر صداقت ہیں۔ اپنی نگریا اور میگھ ملہار کے درمیان ایک گیپ ہے۔ اس درمیان شیریں نے مطالعہ کی وسعت اختیار کی، ذہن بلوغیت و بصیرت سے پختہ تر ہوتا گیا اور انھوں نے افسانے کے فن سے متعلق کچھ بہت اچھے غیر معمولی قسم کے مضامین لکھے جس نے پوری اردو دنیا کو چونکایا۔ اور بقول حسن عسکری کہ انھوں نے اپنی تنقید کے ذریعہ نئے تجربوں اور اسلوبوں سے روشناس کرایا۔ یہ سب کچھ ایک طرف ہنگامہ خیز ضرور تھا لیکن تخلیق و تنقید کا بُعد و تضاد اپنے ساتھ ان کے افسانوں کی فطری تازگی و شادابی بھی لے گیا۔ اپنی نگریا کے افسانوں میں حسن ہے، لطافت ہے، فطری پن ہے اس کے برعکس میگھ ملہار کے افسانوں میں فکر

ہے، فلسفہ ہے، سنجیدگی ہے اور کہیں کہیں خشکی بھی، اس کی سیدھی اور سچی مثال ان دونوں مجموعوں کے دیباچے ہیں جو میگھ ملہار میں افسانوں سے پہلے ہے اور اپنی نگریا میں بعد میں۔ اپنی نگریا کا مضمون میرے افسانے سادہ اور تخلیقی عمل میں ڈوبا ہوا ہے اور میگھ ملہار کا دیباچہ انتہائی فکرانگیز جو انگریزی اور فرانسیسی مثالوں سے بھرا ہوا ہے۔

میگھ ملہار میں تین مختصر افسانے کفارہ، آندھی میں چراغ اور بھارت ناٹیہ ہیں اور تین طویل افسانے آزادنگارستان، دیپک راگ اور میگھ ملہار۔

خالق اپنی تخلیق کی قلب وجگر سے آبیاری کرتا ہے۔ کبھی تخلیق میں خالق اور خالق میں تخلیق کا عکس ابھرتا ہے۔ آندھی میں چراغ میں نیلا اور کفارہ میں درد سے تڑپنے والی ماں خود ممتاز شیریں بھی ہوسکتی ہیں اور کوئی دوسری ماں اور بیوی بھی۔ وہ المیہ جوان دونوں کہانیوں میں نظر آتا ہے وہ ممتاز شیریں کا بھی ہوسکتا ہے۔ ذرا ان جملوں کو دیکھئے:

''یہ المیہ میں نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے جب میں خود ماں بننے [illegible] ہسپتال کے ایک مستقل وارڈ میں بھی ایک دوسری ماں نے زندگی کی تخلیق نہیں کی تھی بلکہ ایک مردہ بچے کو جنم دیا تھا اور خود موت سے ہمکنار ہوگئی تھی''

(میگھ ملہار ص ۲۶)

یہ بات بھی مانی جاسکتی ہے کہ یہ کہانیاں محض مشاہدے کی بنیاد پر کھڑی ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ کرب کے جن احساسات سے ان دونوں کہانیوں کے نسوانی کردار گذرتے ہیں اس کو ممتاز شیریں ہی محسوس کرسکتی تھیں کوئی مرد نہیں آندھی میں چراغ، رانی اور شکست کی ترقی یافتہ شکل بھی کہی جاسکتی ہے کیوں کہ اس میں نیلا کے شوہر اننت کا کردار جو کلرک ہے جس کے بچے ہیں بیمار بیوی ہے پریشانی ہے اس کا کردار بھی فخرو چاچا کے انداز سے ابھر کر سامنے آتا ہے لیکن یہ کردار کہانی کا ثانوی حصہ ہے۔

یہ دونوں کہانیاں فنی اعتبار سے کامیاب نہ سہی پر یہ ضرور ہے کہ اس میں ایک عورت کے شدید احساسات نمایاں طور پر سامنے آتے ہیں۔ ہندوستان میں ایک ایسی عورت کا کردار جو بقول شیریں گھوارہ سے ڈولی اور ڈولی سے جنازہ تک کا سفر تیزی سے طے کرتی ہے۔ تہذیب، شرم وحجاب اور شوہر پرستی کے عناصر ذہن میں ایسے رچ بس جاتے ہیں کہ وہ اس سے آگے نہیں نکل پاتی ہے جس کی وجہ سے تیزی سے طے ہوتا ہوا اس کا یہ سفر مصائب سے پر ہو جاتا ہے۔ کچھ مصائب تو فطرت نے

اس کی ذات سے وابستہ کر رکھے ہیں جس کا اشارہ کفارہ میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ کچھ وہ اپنی معصومیت ومظلومیت اور اتھاہ محبت میں ڈوبے ہوئے نازک دل سے مجبور ہو کر غم کو نشاطِ غم میں تبدیل کرنے پر مجبور ہوتی رہتی ہے۔ اسی سے مشرقی عورت کا کردار بھی ابھرتا ہے جو ممتاز شیریں کو بہت پسند ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے افسانوں میں قنوطیت کے بجائے رجائیت کے پہلو زیادہ نظر آتے ہیں۔ ان کے یہاں ازدواجی گھٹن کے بجائے زندگی کا کھلا پن نظر آتا ہے وہ ترقی پسندوں پر معترض رہتی تھیں کہ وہ ہمہ وقت زندگی اور معاشرہ کے کمزور ترین پہلو ہی پیش کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

> ''ادب پر یاسیت اور قنوطیت چھائی چلی جارہی ہے جو امید کا گلا گھونٹ رہی ہے اور انسانی کردار کے ہمیشہ تاریک پہلو پیش کرنے سے اور زیادہ اثر پیدا کرنے سے اور برائیوں سے نفرت دلانے کے لئے اس تاریکی کو بہت ہی سیاہ رنگ دینے سے انسانی فطرت پر سے بھروسہ اٹھ جانے کا اندیشہ ہے۔ ہمیشہ اس طرح کے افسانے پڑھتے رہنے سے یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ گویا انسانیت دم توڑ چکی ہے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ میں نے اس خاص مقصد کو سامنے رکھ کر افسانے لکھے ہیں بلکہ یہ کہ انھیں لکھتے وقت اس احساس کو بھی دخل تھا۔''

دیپک راگ مرد اور عورت کے مختلف رشتوں کی ایک دلچسپ کہانی ہے اس میں ایک طرف عزیز ممتاز، زبیری اور جارج جیسے متضاد مرد کردار سامنے آتے ہیں تو دوسری طرف ڈوروتھی، کملا، چمپا، کسم، جمیلہ، پرمیلا جیسی لڑکیوں کے کردار سامنے آتے ہیں جو ایک دوسرے سے گہری مماثلت رکھتے ہیں۔ ان کرداروں کے ذریعہ جنسی رشتوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ان رشتوں میں محض جنسی لذت نہیں بلکہ ممتاز شیریں کی اپنی فکر اور تجربے اور زبان کے ایسے خوبصورت نمونے چھوڑے ہیں جو افسانے کو خوبصورت افسانہ بنانے میں پوری مدد کرتے ہیں۔ مثلاً یہ جملے دیکھئے:

> ''تم سمجھتے ہو کہ ایسے آدمیوں کو سچی مسرت ملتی ہے۔ ایک عارضی لذّت، سطحی مسرت اور سچی دلی مسرت میں بہت فرق اور پھر وہ کبھی مطمئن نہیں ہوتے۔ ایک گناہ سے دوسرے گناہ کی طرف بڑھتے چلے جاتے ہیں لیکن ان کی پیاس کبھی نہیں بجھتی۔ تشنگی بڑھتی ہی چلی جاتی ہے اور یہ تشنگی ان کی روح پر چھا جاتی ہے''۔

اوراب یہ جملہ بھی ذرا ملاحظہ کیجیے جس میں شادی شدہ عورت کے حسن کو بیان کیا گیا ہے:

''شادی شدہ کو پھانسنا تو اور بھی آسان ہے اور شادی شدہ عورتیں تو جسمانی طور پر اور بھی زیادہ کشش انگیز ہوتی ہیں۔۔۔۔صحت مند اور نارمل جنسی زندگی ان کے چہروں میں بھی نکھار پیدا کر دیتی ہے وہ زیادہ کشش کی حامل بھی ہوتی ہیں اور انھیں پھانسنا بھی زیادہ آسان ہے ایک تو یہ جنسی زندگی کی عادی ہوتی ہیں پھر انھیں ایسے شوہر ملے ہوں اور یہ تشنہ ہوں تو کیا کہنے اور سب سے بڑی بات یہ کہ انھیں بچے کا ڈر نہیں ہوتا''۔

اس کے علاوہ ایک کچی عمر کے حسن کی یہ تصویر ملاحظہ ہو:

''اس عمر کی لڑکیوں کی اٹھان عجیب ہوتی ہے۔اس عمر کی لڑکیاں پکا نرم پھل نہیں ہوتیں بلکہ چٹپٹی، ترش، کچی کیری سی اور تازہ کچی کیری کو دیکھ کر رال ٹپک پڑتی ہے نا؟۔۔۔اس عمر میں ان کی جنسی حس ابھی جاگی ہوتی ہے اور جنس سے متعلق ان کا جذبۂ تجسس اس قدر بڑھا ہوتا ہے''۔

یہ جملے محض لذتیت پر مبنی نہیں ہیں بلکہ دعوتِ غور وفکر دیتے ہیں کیوں کہ یہ جملے کہانی کے دو کرداروں کے درمیان ہونے والی جنسی بحث کے دوران اٹھتے ہیں اور زندگی کے بعض دیگر حقائق کی طرح اس نازک موضوع پر بھی کھل کر باتیں ہوتی ہیں اور پردے اٹھتے ہیں۔اس افسانے کو سجانے میں ممتاز شیریں کی ذہانت کا قائل ہونا پڑتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان کی زبان دانی کا بھی اعتراف کرنا پڑتا ہے۔ایک ایسے پٹھان کی بیوی کے احساسات بھی ملاحظہ کیجیے جو اپنی بیوی کو جنسی آسودگی نہ دے سکا،ان جملوں کو پڑھ کر کیا رنگین احساس ابھرتا ہے:

''کیا اٹھتی جوانی تھی،ستار کے تار کی طرح کسا ہوا جسم سنہرا رنگ نظریں بھٹکی ہوئی جیسے کسی منزل کی تلاش میں تھیں لیکن منزل نہ ملتی تھی وہ نہایت مضطرب اور بے چینی سے پھرتی رہتی جیسے ستار کے کسے ہوئے تاروں کو صرف چھیڑ دیا گیا ہو''۔

ممتاز شیریں کے قلم سے نکلے ہوئے یہ جملے کیا اس سے قبل کسی خاتون افسانہ نگار کے یہاں نظر آتے ہیں۔اس میں رشید جہاں اور عصمت نے بھی اپنے قلم اور موضوع کے ساتھ نہایت

بے باکانہ انداز اختیار کیا لیکن عصمت کے یہاں بالخصوص زبان کا چٹخارہ پن اکثر موضوع کو پس پشت ڈال دیتا ہے، ان کے یہاں گھریلو زبان کا مزہ زیادہ ہے اسی گھریلو زبان میں انھوں نے شعلے بھی لپکائے ہیں، بجلیاں بھی گرائی ہیں لیکن شوخ اور بے باک زبان کے باوجود ان کی ایک حد ہے۔ لیکن ممتاز شیریں نے جنس جیسے نازک موضوع پر قلم اٹھا کر مرد اور عورت کے جنسی رشتوں پر ذکر کر کے کچھ ایسی دانشوری، کچھ ایسا اسلوب اختیار کیا کہ تلذذ کے ساتھ ساتھ فکر، صداقت اور حقیقت باہم مدغم ہو جاتے ہیں۔ بقول حسن عسکری:

> ''دیپک راگ کافی اہم اور نیا تجربہ ہے اور یہ تجربہ محض تکنیکی تجربہ نہیں ہے''۔

دیپک راگ جنس کی آڑ میں ایک سماجی مسئلہ بن کر سامنے آتا ہے، وہ سماجی مسئلہ جو عورت اور مرد کے درمیان اٹھ کھڑا ہوتا ہے۔ پاسٹرناک نے ڈاکٹر ژواگو میں کہا ہے ''فن موت پر فتح پانے کی ایک کوشش ہے''۔ اس جملے پر میگھ ملہار کی بنیاد پڑی۔ بقول شیریں۔

> ''اس میں کوئی سماجی مسئلہ نہیں بلکہ موت وحیات اور ابدیت کا مسئلہ ہے۔ میگھ ملہار کا مرکزی موضوع فن کار کی حیات جاوداں جنس کا وہ امر وجود ہے جو جسمانی موت کے بعد اس کے فن میں زندہ رہتا ہے''۔

اس کہانی میں موسیقی کے سہارے اس کے پلاٹ کا تانا بانا بنا گیا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ فن ہی ایک ایسی شے ہے جس کی قدیمی جڑیں مختلف ممالک کی تہذیبوں میں ہزار اختلافات ہونے کے باوجود ایک پاتال میں پیوست نظر آتی ہیں۔ ہر ملک کے قدیم رومانی قصے ایک دوسرے سے حیرت انگیز طور پر مماثلت رکھتے ہیں اور اس مقام پر فن کے سارے رشتے صد ہا انتشار کے باوجود ایک مقام پر وحدت اختیار کر لیتے ہیں اور یہیں سے یہ افسانہ دیپک راگ کے موضوع سے ایک دم الگ ہو جاتا ہے۔ دیپک راگ میں ایک ہی بات کو مختلف شکل میں پیش کیا گیا ہے لیکن میگھ ملہار میں مختلف شکلیں سمٹ کر اکائی کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔

یہ کہانی موسیقی اور موسیقار کی مختلف شکلوں کو سمیٹتے ہوئے آگے بڑھتی ہے۔ اس کا پہلا حصہ نیل کمل اس کہانی کا ہر اعتبار سے خوبصورت ترین حصہ ہے۔ دوسرا حصہ سرسوتی میں دلکشی قائم رہتی ہے لیکن افسانہ جیوں جیوں آگے بڑھتا ہے فکر کی جڑیں طویل ہوتی جاتی ہیں لیکن کہانی بوجھل ہوتی جاتی ہے۔ اور یہ صاف محسوس ہونے لگتا ہے کہ شیریں کا قلم جیسے جیسے آگے بڑھتا گیا ان کی توجہ

آرٹ کی دلکشی پر کم فکر اور فلسفہ کی گہرائی پر زیادہ ہوتی گئی۔شیریں کے اس افسانے پر ان کے شوہر صمد شاہین نے اچھی بات کہی ہے۔

''وہ جو ابتدا میں ایک حسین فنکارانہ چیز تھی آگے چل کر ایک بوجھل انٹلیکچویل تخلیق بن گئی کیوں کہ جب تمھیں مختلف تہذیبوں کی دیومالاؤں کو یکجا کرنے اور ان کی مشترکہ خصوصیات اور مناسبت ثابت کرنے کی سوجھی تو تمھارے اندر کے فن کار پر تمھاری وہ دوسری ہستی جو انٹلیکچویل اور نقاد تھی حاوی ہوتی چلی گئی چنانچہ تیسرا حصہ علمی اور بوجھل بن گیا اور چوتھا حصہ بے جان''۔

(دیباچہ میگھ ملہار)

اس کے جواب میں ممتاز شیریں نے لکھا:

''اس افسانہ میں میں نے صرف ایک طرح سے مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اساطیر کا تقابلی مطالعہ پیش کیا ہے اور ان میں انہی کے اندر چھپی ہوئی گہری معنویت اجاگر کی ہے۔اساطیر اور دیومالاؤں سے مجھے ہمیشہ بڑی دلچسپی رہی ہے میں نے انھیں شوق سے پڑھا اور محسوس کیا کہ یہ محض فرضی گھڑے ہوئے قصے نہیں ہیں۔ان میں کسی نہ کسی گہری حقیقت کو حسین شاعرانہ مجازی لباس پہنایا گیا ہے......بہر حال میں نے میگھ ملہار میں کئی طرح کے تجربے کئے ہیں۔اب یہ نہیں معلوم کہ یہ افسانہ کہاں تک تجربہ کی حد سے آگے بڑھ کر تخلیق بنا ہے''۔

(میگھ ملہار)

ممتاز شیریں کی یہ کہانی ان کی ذاتی آسودگی کے لئے ہے۔ضروری نہیں کہ ہر قاری اس سے آسودہ ہو سکے۔چوں کہ اس کہانی کے پس منظر میں مختلف ممالک کی تہذیبی داستانیں پوشیدہ ہیں اور اس کی روح میں قدیم موسیقی کے عناصر پیوست ہیں لہٰذا جب تک کہ قاری ان سب اشیاء سے کم سے کم واقفیت نہ رکھے وہ کہانی کے صرف ظاہری حسن سے متاثر ہو سکتا ہے۔باطن تک اس کی رسائی ناممکن ہے اور یہیں سے یہ کہانی بہ ظاہر تو نیچے سے اٹھ کر بلندی پر چلی جاتی ہے لیکن اس بلندی کے وہی لوگ قائل ہوں گے جن کا قول ہے کہ کہانی عام قاری کے لئے نہیں لکھی جاتی۔ کہانی کو سمجھنا ہے

تو شعور کو بیدار اور ساکت و جامد عقل و فہم میں جذبۂ تحریک پیدا کرنا پڑے گا اور عوام سے اٹھ کر خواص کی صف میں آنا پڑے گا۔ ممتاز شیریں کی یہ کہانی ایسی کہانیوں کا پیش خیمہ ضرور بن جاتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ بعد کی کہانی نے ان سے انتشار آمیز فکر ضرور لے لی لیکن اس کا حسن نہ لے سکی اور وہ اپنی اس کمزوری کی وجہ سے لاشعوری طور پر کچھ دیر کے لئے بدصورتی اور بدنیتی کی طرف مڑ گئی۔ فکر و فلسفہ کی تمام رگیں جھنجھوڑ دیجئے اور تخلیق پر سے تمام پابندیاں ہٹا دیجئے لیکن اتنی بات طے ہے کہ تخلیق نام ہے فن کا، حسن کا، جمالیاتی احساس کا۔ خشک سے خشک فلسفہ فن کے نرم اور کومل سانچے میں زیادہ نکھرتا ہے۔ سخت، جارح اور الجھے ہوئے سانچے میں نہیں۔ ممتاز شیریں کے ابتدائی افسانوں میں جو نرمی، کوملتا اور حسن ملتا ہے وہ اس بات کی مثال ہے۔ جو حسن اپنی نگریا کے افسانوں میں ہے وہ میگھ ملہار کے افسانون میں نہیں۔ غور و فکر کا جو معیار اور تنوع اور تکنیک کے جو تجربے میگھ ملہار میں نظر آتے ہیں وہ اپنی نگریا کے افسانے میں نہیں۔ اس کی سیدھی مثال ان کے دو افسانے ہیں۔ دیپک راگ ان کا وہ افسانہ ہے جو اس عمر میں ہی لکھا جا سکتا تھا۔ اس میں جنس، گناہ اور عقل کی وہ پرتیں ہیں جو اپنی نگریا کے کسی افسانے میں نظر نہیں آتیں اور یہ ممکن بھی نہ تھا کیوں کہ جن دنوں وہ اپنی نگریا کے افسانے لکھ رہی تھیں ان دنوں شیریں نہ تو گناہ کی لذت سے واقف تھیں اور نہ ہی ایسے باریک موضوعات پر انھیں گرفت تھی۔ اس کچی عمر میں شیریں اپنے مزاج، نفسیات اور وقت کے تقاضے کے اعتبار سے ہی موضوعات کا انتخاب کر سکتی تھیں اور اسی وجہ سے ان کے افسانے جنسی لذت، مرد و عورت کے رشتوں کی نزاکت کی وہ شکلیں ہیں جو کم عمری اور ناتجربہ کاری کے دور میں سوچی سمجھی جا سکتی ہیں۔ یہی شکلیں آگے چل کر دوسری صورتیں اختیار کر لیتی ہیں جیسا کہ میگھ ملہار کے افسانوں سے پتہ چلتا ہے۔

یہ ایک طرح سے ممتاز شیریں کے فن کی ارتقائی منزلیں ہیں جسے انھوں نے بڑے سلیقہ سے طے کیا ہے، ممتاز شیریں کی تنقیدی صلاحیت نے ان کے افسانوی حسن کو سنوارا اور پختہ کیا ہے اور اس قدر کہ باوجود اس کے انھوں نے کم افسانے لکھے لیکن اردو افسانے کی کوئی بھی تاریخ ممتاز شیریں کے بغیر مکمل نہیں ہو سکے گی۔

ممتاز شیریں کی تنقید

(۱)

ممتاز شیریں کی تنقید اس صدی کی چھٹی دہائی کے اوائل میں جتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی دیتی ہے ان سے پہلے یا ان کے عصر میں تو کیا ان کے بعد یعنی آج لکھی جانے والی جدید افسانے کی تنقید بھی اتنی خود منضبط اور خود معتبر دکھائی نہیں دیتی۔ تنقیدی فکر و شعور کے انضباط اور تنقیدی لہجے کے اعتبار نے ممتاز شیریں کو اردو افسانوی تنقید میں ایک معیار اور مقام پر فائز کر دیا ہے۔ مغربی فکشن اور اس کی تنقید کے مطالعے کے اثرات نہ صرف ان کی تخلیقی کاوشوں پر بلکہ بالخصوص ان کی تنقید پر نمایاں نظر آتے ہیں۔ انھوں نے اپنے مضامین میں مغربی خیالات اور تصورات کا جا بجا اظہار بھی کیا ہے یہ اس لئے نہیں کہ اسے اپنے وسیع تر مطالعے کا اعلامیہ بنا دیں بلکہ اس سے فنکار اور ناقد ممتاز شیریں کے فن اور تنقیدِ فن کے تعلق سے خلوص کا اظہار ہوتا ہے، اور یہ خلوص اپنے حامل کو ایک ایسے فنکارانہ اضطراب میں مبتلا کر دیتا ہے جس کی آنچ اسے ترغیب دیتی رہتی ہے کہ اپنی زبان میں خود بھی کوئی ایسی فنی یا تنقیدی مثال پیش کرے جیسی اس نے فن اور تنقید کے عالمی تناظر میں دیکھی ہے۔ یہ عمل تقلید نہیں، فنکار اور ناقد کے عملی طور پر سرگرم ہونے کا ثبوت ہے اور ممتاز شیریں کی تنقید میں اس کی متعدد مثالیں دیکھی جا سکتی ہیں۔ فنکارانہ خلوص اور تخلیقی اضطراب، یقیناً مغربی ادب کے مطالعے نے ممتاز شیریں کے ان اوصاف کو جلا دی ہے، انھیں واضح طور پر ایک تجربہ پسند فنکار اور ناقد کے روپ میں متعارف کراتے ہیں۔ افسانوی بیانیے کی مختلف النوع تکنیکیں ہوں کہ افسانے میں شاعرانہ خود کلامی کی آمیزش، فنی اظہار کسی سیاسی نظریے کی اشاعت کے لیے اخذ کیا گیا ہو کہ اس کے ذریعے فلسفے اور نفسیات کی گتھیاں سلجھائی گئی ہوں، افسانے کی معنویت اسطوری فکر سے متلازم ہو کہ اس کے پردے میں افسانہ فسادات یا جنگ کے خلاف احتجاج کی آواز بلند کرتا ہو، ممتاز شیریں اس صنف کے ہر طریق کار کا خیر مقدم کرتی نظر آتی ہیں اور اس تعلق سے وہ نہ صرف پریم چند، حسن عسکری، غلام عباس، احمد علی، عزیز احمد، قدرت اللہ شہاب، حیات اللہ انصاری، ممتاز مفتی، بیدی، قرۃ العین حیدر، منٹو، عصمت چغتائی، کرشن چندر اور انتظار حسین وغیرہ کی

تخلیقی کاوشوں کو سراہتی بلکہ واجدہ تبسم کے افسانوں کی بھی ایک خاص معاشرتی رخ کی پیشکش کے سبب پذیرائی کرتی ہیں۔

ممتاز شیریں نے اپنے طویل مقالے ''تکنیک کا تنوع'' میں افسانوی اظہار کی متعدد جہات پر روشنی ڈالی اور مغربی فکشن میں بیان کی جو تجرباتی تکنیکیں انھوں نے دیکھی تھیں انھیں اردو کے بعض اہم افسانوں میں دریافت کیا ہے اور اگر چہ دریافت کا یہ عمل ایسا کوئی بڑا تنقیدی یا تخلیقی کار نامہ نہیں، کیوں کہ جن تخلیقات کو انھوں نے اپنے تجزیے کا معمول بنایا ہے ان کے خالق بالراست مغربی افسانوی تکنیکوں سے متاثر ہو کر اردو میں انھیں رائج کرنے کے لیے کوشاں تھے، ممتاز شیریں کا اصلی کارنامہ یہ ہے کہ دریافت شدہ حقائق کی روشنی میں انھوں نے تکنیک کی تعریف متعین کی:

> ''فنکار مواد کو اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے۔ افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے وہی تکنیک ہے۔''

اور اردو فکشن میں اظہار کے طریق ہائے کار کو ایک مخصوص فنی نظام یا فنکارانہ نظریاتی اصول میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے (اگر چہ ان کا یہ عمل خاصہ مبہم ہے) پھر ان کا یہ اقدام یہیں تک محدود نہیں کہ صرف آزاد تلازمہ ء خیال، شعور کی رو، سہ بعدی بیان، اتحاد زمان و مکاں، علامتیت اور مکتوبی اور مکالماتی افسانوی اظہار کی مثالوں کے ساتھ توضیح وتشریح کر دی جائے بلکہ بعض تکنیکوں کی حامل مخصوص اردو اور غیر اردو تخلیقات کے طول وطویل تجزیے مثلاً قدرت اللہ شہاب کے افسانے ''یا خدا'' اور ''راب گریے کی اینٹی ناول'' رقابت'' کے تجزیے ممتاز شیریں کی تنقیدی بصیرت، فن کارانہ خلوص اور تخلیقی اضطرب کے غماز بن گئے ہیں۔ آج تک کی افسانوی تنقید جس کی دوسری مثال مشکل ہی سے پیش کر سکتی ہے۔ کہا جا سکتا ہے کہ تجربہ پسندی اور تنقیدی فکر وشعور کے تقابلی، تجزیاتی اور تاثراتی رجحان کی بنا پر ممتاز شیریں اردو افسانوی تنقید میں ایک ممتاز درجے پر فائز ہیں۔

تنقید کا تقابلی رجحان ممتاز شیریں کے مقالات ''طویل مختصر افسانہ'' اور ''مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر'' سے واضح ہوتا ہے جن میں اول الذکر مقالہ ہیمنگوے، ساگاں، مام، راب گریے، اشرووڈ، مینس فیلڈ، مان اور جوائس، جیسے مغربی فکشن رائٹرز کے ساتھ غلام عباس، حسن عسکری، عزیز احمد، کرشن چندر، قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، احمد علی اور خود مصنفہ کے اپنے افسانوں کی فنی طوالت، اظہار کی تکنیک اور مواد و موضوع سے بحث کرتا اور ثانی الذکر بیدی کو چیخوف سے، منٹو کو موپاساں سے، احمد علی کو کافکا سے، عزیز احمد کو زولا اور لارنس سے اور قرۃ العین حیدر کو ورجینا وولف سے متاثر

بتاتا ہے ان شخصی اور تحقیقی تاثرات کے علاوہ، مغربی افسانے (روسی انگریزی اور فرانسیسی) کے فنی اظہار کے زاویوں سے بھی اردو افسانہ جس طرح متاثر ہوا ہے، ممتاز شیریں بڑی باریک بینی سے اس کا جائزہ لیتی ہیں اور یہ باریک بینی ظاہر ہے ان کی تجزیاتی فکر کا نتیجہ ہے۔

بڑی حد تک سیاسی، سماجی، ادبی اور کچھ حد تک اخلاقی اور مذہبی نظریات سے بحث کرنے والے مقالات (''ترقی پسند ادب، سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی، پاکستانی ادب کے چار سال اور فسادات پر ہمارے افسانے'') میں بھی ممتاز شیریں کشادہ ذہن وفکر کی حامل شخصیت کے طور پر سامنے آتی ہیں، ترقی پسند ادب یا تحریک کا نام سن کر وہ اپنے بعض ہمعصر ناقدین کی طرح چراغ پا نہیں ہوتیں، ادب وفن کے توسط سے سیاسی یا سماجی نظریے کے اظہار کو بھی وہ معیوب نہیں سمجھتیں، اگر یہ وقت کی ضرورت اور ادب کا تقاضا ہو اور نظریات وافکار کے ادب پر اطلاق کو اسی حد تک قابل قبول خیال کرتی ہیں کہ جس حد تک ادب ادب رہے۔ ان پہلوؤں کے تعلق سے وہ کہتی ہیں:

> ''ترقی پسند تحریک کے مقاصد نیک ہیں، لیکن دیکھنا یہ ہے اس خاص تحریک کے زیر اثر اردو میں آج جو ادب تخلیق ہو رہا ہے، وہ کہاں تک ان مقاصد کی تکمیل میں مدد دے رہا ہے اور کہاں تک یہ سب کچھ جو ترقی پسند ادب کہا جاتا ہے، ادب ہے؟''
>
> (ترقی پسند ادب)

> ''زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے ادب میں سیاست کا بھی گزر ضرور ہے، یہاں ادب کو سیاسی نہ بنانے سے میرا مطلب صرف یہ ہے کہ ادب محض کسی **Ideology** کا آئینہ یا کسی سیاسی پارٹی کا آلۂ کار بن کر نہ رہ جائے۔''
>
> (سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی)

> ''فسادات نہ صرف تخلیقی تحریروں کا بلکہ بحث کا موضوع بھی بنے رہے۔ ایک اہم ادبی سوال یہی تھا کہ اس موضوع پر ادب پیدا بھی ہوسکتا ہے یا نہیں؟''
>
> (پاکستانی ادب کے چار سال)

''فسادات پر ہمارے افسانے'' میں ممتاز شیریں ۱۹۴۷ء کے واقعے کے بعد ہندو پاک میں اٹھ کھڑے ہونے والے فسادات کو موضوع بنا کر لکھے گئے افسانوں پر جب رقمطراز ہوتی ہیں تو

ان کا فنکار ذہن اور ان کی تجزیہ اور تجربہ پسند فکر اس قسم کی تحریر میں بھی، جس پر سماجی اور نظریاتی عوامل خاصے اثر انداز نظر آتے ہیں، اظہار فن کی تکنیکوں پر تقابلی اور تجزیاتی بحث کے راستے تلاش کرتی ہے اور کرشن چندر کے اس موضوع پر زیادہ تر افسانے انھیں فارمولا ٹائپ، غیر متوازن، جانبدار اور صحافیانہ نظر آتے ہیں۔ افسانہ ''پشاور ایکسپریس'' انھیں پسند آتا ہے۔ اس بات کے اظہار میں وہ چونکتیں نہیں کہ ''تقسیم'' کے المیے میں مسلمانوں پر ڈھائے جانے والے مظالم کے تعلق سے کرشن چندر نے حقیقت حال کے اظہار سے روگردانی کی ہے:

> ''کرشن چندر نے ایک ایسا ذریعہ ڈھونڈ نکالا ہے جس میں دونوں رخ پیش ہو سکیں۔ کہانی ایک ریل گاڑی کی زبانی بیان ہوئی ہے جو پناہ گزینوں اور شرنارتھیوں کو لیے پاکستان سے بھی گزرتی ہے اور ہندوستان سے بھی۔ ترازو بہت احتیاط سے پکڑی گئی ہے لیکن اس کے باوجود ایک پلڑا ذرا جھک گیا ہے اور غلط پلڑا۔۔ کیوں کہ پاکستان کی سرحد پار کرنے کے بعد مظالم کی تفصیلیں پھیکی پڑ گئی ہیں۔''

تنقید کا تقابلی انداز مصنفہ کے دو مفصل تجزیاتی مضامین ''یا خدا'' اور ''کشمیر اداس ہے'' میں بھی در آیا ہوا نظر آتا ہے۔ ''یا خدا'' (مصنف قدرت اللہ شہاب) چوں کہ فساد میں عورت کے المیے پر لکھا گیا افسانہ ہے اس لیے کرشن چندر کے افسانے ''ان داتا'' سے متقابل ہے اور ''کشمیر اداس ہے'' (محمود ہاشمی کا رپورتاژ) کو بھی کرشن چندر کے رپورتاژ ''پودے'' سے متقابل کیا گیا ہے۔ ان تقابلات کے ضمن میں ممتاز شیریں نے فسادات اور جنگ کے موضوع کو ادب کے موضوع کی حیثیت سے دیکھا اور جانچا اور رپورتاژ کی صنفی حیثیت سے بحث کی ہے:

> ''فسادات پر لکھے جانے والے افسانے اگر اچھے ہوں، ٹھوس ہوں تو ان کا اثر دیرپا ہوگا۔ صرف اس وقت کے فسادات کی روک تھام ہی مقصود نہیں بلکہ یہ کہ یہ آئندہ بھی نہ ہونے پائیں۔ سب سے بڑی بات یہاں افادیت ہے لیکن یہ بات قابل غور ہے کہ ادیبوں کی کمزور آواز اس جنوں خیز منافرت، اس آگ اور خون کے کھیل میں کہاں تک سنی جا سکتی ہے؟ کیا ادیبوں کے افسانے، ناول اور نظمیں فسادات کو روک سکتے ہیں؟''
> (یا خدا)

> ''رپورتاژ کا وصف ہی یہ ہے کہ اس میں حقیقی، گزرے ہوئے

واقعات ہوں اور وہ سادگی سے اس طرح بیان کیے جائیں جیسے کہ
وہ گزرے ہوں۔۔۔۔رپورتاژ میں رنگ آمیزی مجرمانہ بن جاتی
ہے۔''(کشمیر اداس ہے)

مصنفہ ایک مقام پر ''کشمیر اداس ہے'' کو ڈائری بھی کہہ گئی ہیں جب کہ یہ رپورتاژ سے مختلف ادبی اظہار کی حامل چیز ہوتی ہے۔ یہ ڈائری اس وقت لکھی گئی تھی جب کشمیر میں آگ لگ چکی تھی۔

۱۹۶۳ء میں مطبوعہ ممتاز شیریں کی افسانوی تنقیدی تحریروں کے مجموعے ''معیار'' میں دو مضامین منٹو کے فن کا احاطہ کرتے ہیں جن پر آگے بحث آتی ہے۔

(۲)

ناول اور افسانے کی بیانیہ تکنیک کی تعریف کے تعین، مغربی فکشن میں مستعمل مختلف تکنیکوں کے تعارف، ان پر مشتمل تخلیقی فن پاروں کے تجزیے، اردو میں ان سے مشابہ یا انہی تکنیکوں کی دریافت اور ان کی حدود اور وسعتوں پر سیر حاصل بحث کے بعد ممتاز شیریں نے تکنیک کی اقسام کا جو نقشہ بنایا ہے وہ اس طرح ہے:

۱) صیغے کے لحاظ سے: ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق۔
۲) (الف) صرف تصویر کشی یا بیان (ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو۔
(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ

شق اول کی مشتملات سے جو قواعدی زمانے اور ضمائر کے ناموں کے سوا کچھ نہیں کوئی افسانوی تکنیک تشکیل نہیں پا سکتی اور نہ اس کی مثال ہی مصنفہ نے اپنے مقالے میں کہیں فراہم کی ہے۔ افسانہ بالعموم لسانی اظہار کا صیغہ ماضی بروئے کار لاتا ہے، شاذ صورتوں میں یہ حال اور مستقبل کی طرف بھی رجوع کرتا ہے لیکن افسانے کی زبان میں قواعدی زمانوں کا یہ فرق کوئی تکنیک کس طرح تشکیل دے سکتا ہے؟ فلسفہ زماں کے تناظر میں البتہ افسانوی اظہار کی تکنیک متشکل کی جا سکتی ہے، ممتاز شیریں نے ماضی، حال اور مستقبل کی ایک دوسرے پر اثر آفرینی اور ان کے ادغام کے تصورات کی بنیاد پر جس کا ذکر کیا ہے لیکن ان کے تکنیکی نظام میں آ کر یہ تصورات مبہم ہو گئے ہیں۔ اسی طرح ضمیروں کا فرق افسانہ بیان کرنے والے راوی سے مختص ہوتا ہے نہ کہ اسے بالذات کوئی تکنیک سمجھنا درست ہے مثلاً ہم یہ نہیں کہتے کہ ''پشاور ایکسپریس'' صیغۂ متکلم کی تکنیک میں لکھا گیا افسانہ ہے۔

شق دوم (الف) میں رکھی گئی تکنیک حرف عطف ''یا'' کے دائیں سے لیس پایا نہیں سے، ابہام کے سوا کچھ نہیں سمجھاتی کیوں کہ ''صرف تصویر کشی'' اگر افسانے کی کوئی تکنیک ہے تو مصنفہ کا یہ خیال ''منظر کشی الگ ہوتی ہے اور بیانیہ الگ'' محل نظر ٹھہرتا ہے اور ''بیان'' جیسا مجرد لفظ افسانے میں جس کی تکنیکوں کی کارفرمائی پر مصنفہ نے تنقیدی زور صرف کر دیا ہے، بذاتِ خود افسانے کی تکنیک تو ہو ہی نہیں سکتا کیوں کہ بیان افسانے کا بنیادی وصف ہے۔ (اسے بذات خود صنف افسانہ کا مترادف بھی سمجھا جا سکتا ہے) ''مکالمہ'' اور ''عمل'' البتہ جدا جدا یا، امتزاجی صورت میں (مصنفہ نے کہا ہے کہ اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے) کسی حد تک افسانوی اظہار کی تکنیکیں ہو سکتی ہیں۔

• (ج) کے تحت آنے والی تکنیک صرف ''گفتگو یا مکالمہ'' (ب) کے مکالمے کے مترادف ہے۔ اس لیے اس تقسیم میں حشو کی حیثیت رکھتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جو تکنیکیں اس مقالے میں متعارف کرائی گئی ہیں اس تقسیم میں ان کا ذکر موجود نہیں چنانچہ اس تقسیم کا جواز؟ اسی طرح مواد، موضوع اور تکنیک کے فرق کو برتن سازی کی مثال سے واضح کرنے کے باوجود ممتاز شیریں ان کے فرق اور ان کی انفرادی شناخت کو دور تک واضح رکھنے میں ناکام ہیں۔ مثلاً وہ کہتی ہیں کہ تاج محل کا مواد سنگ مرمر ہے اس لیے تاج محل تاج محل ہے، اینٹیں اگر اس عمارت کے مواد کا کام کرتیں تو اس میں نفاست، نزاکت اور فنکارانہ لطافت کے اوصاف نہ ہوتے۔ گویا اچھے مواد اور اچھی تکنیک سے ایک اچھی عمارت بن گئی لیکن اس مثال کے فوراً بعد وہ کہتی ہیں کہ صرف مواد یا اچھی تکنیک کسی افسانے کو اچھا نہیں بنا سکتی اور یہ کہ:

> ''کامیاب فنکار ہر طرح کے موضوع سے ایک افسانہ تخلیق کر سکتا ہے، وہ بلند عظیم اور گھرے مواد سے ایک معمار کی طرح مضبوط اور عالیشان افسانے کی عمارت تیار کر سکتا ہے۔'' (تکنیک کا تنوع)

وغیرہ یہاں مواد اور موضوع کا فرق مٹ گیا ہے۔ اگر موضوع ہی مواد ہے (اور وہ نہیں ہے جیسا کہ خود مصنفہ بھی اسے تسلیم کرتی ہیں) تو اینٹوں کا تاج محل سنگ مرمر کے تاج محل کے معیار کو پہنچ سکتا ہے لیکن اپنی مثال میں ممتاز شیریں اس سے انکار کر چکی ہیں پھر یہ تضاد چہ معنی دارد؟

مختصر مقالہ ''رجحانات کا دائرہ'' رمزیت فنطاسی، تمثیل، اظہاریت، شعور کی رو اور سرر نیلزم کو مشرق و مغرب میں فکشن کے اظہار کے رجحانات کی طرح پیش کرتا ہے لیکن یہی رجحانات ''تکنیک کا تنوع'' میں فکشن کے اظہار کی تکنیکوں کے طور پر بیان کیے گئے ہیں گویا مواد و موضوع کی

طرح رجحان اور تکنیک میں بھی کوئی فرق نہیں پایا جاتا؟ اور اگر یہ دو مختلف مظاہر ہیں تو ان میں رجحانات کیا اور تکنیک کون سی چیز ہے؟ ممتاز شیریں یہ فرق واضح نہیں کر سکی ہیں۔ راقم کا خیال ہے کہ تکنیک رجحان بن سکتی ہے جیسا کہ آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک جدید ناول نگاری کا رجحان بن گئی ہے، لیکن رجحان کو تکنیک نہیں کہا جا سکتا۔

''طویل مختصر افسانے'' یعنی مختصر افسانے اور ناولٹ کے بیچ پائی جانے والی افسانے کی ہیئت کو افسانے کی دیگر ہیئتوں سے ممیز کرنے کے لیے ممتاز شیریں مغرب میں لکھے گئے طویل مختصر افسانوں کی طرف زیادہ متوجہ نظر آتی ہیں کیوں کہ اردو میں (جس زمانے میں یہ مقالہ تحریر کیا گیا تھا) اس قسم کی تخلیقات کمیاب ہی کہی جا سکتی ہیں۔ ویسے مقالے کا تقابلی انداز غیر متوازن ہونے کے باوجود مشرق و مغرب کے فکشن کے ابعاد کو خوب واضح کرتا ہے چاہے اس میں بھی مصنفہ نے جابجا ''تکنیک'' پر اظہار خیال کیا ہے۔

تقابلی تنقید ایک ہی صنفِ ادب میں دو (یا زائد) فنکاروں کی مختلف تخلیقات کو اپنا معمول بناتی اور اس مخصوص صنف اور اس کے اظہار کی تکنیک اور اسلوب کی جانچ پرکھ سے فنکاروں اور ان کی تخلیقات کی ادبی قدر و قیمت کا تعین کرتی ہے۔ ''مغربی افسانے کا اثر اردو پر'' میں ممتاز شیریں نے انہیں خطوط پر عمومی مغربی افسانے کی اردو افسانے پر تاثر آفرینی کے ساتھ ساتھ چیخوف اور موپاساں کے تاثرات بیدی اور منٹو کی تخلیقات میں دریافت کیے ہیں۔ ''تکنیک کا تنوع'' کی طرح مذکورہ مقالے کو بھی مصنفہ کا اہم مقالہ شمار کیا جا سکتا ہے۔

جب یہ ایک مسلمہ تنقیدی حقیقت ہے کہ چیخوف اور موپاساں دنیا کے عظیم فنکار ہیں تو تقابلی نقاد کا یہ فرض نہیں ہوتا کہ دونوں کی عظیم تخلیقات میں بھی عظمت کا فرق دریافت کرنے لگ جائے جیسا کہ ممتاز شیریں کہتی ہیں:

> ''اگر ایک طرف چیخوف کے اچھے افسانوں کو رکھا جائے اور
> دوسری طرف موپاساں کے اچھے افسانوں کو تو یہ فیصلہ کرنا مشکل
> ہوگا کہ کس کا پلڑا بھاری ہے۔''

چیخوف اور موپاساں کے مقابلے میں محولہ افسانوں سے قطع نظر اگر بیدی کے ''متھن'' اور منٹو کے ''بو'' کی مثالیں لی جائیں تو کیا ان کی فنی عظمت میں واقع فرق دریافت کرنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے؟ تقابلی تنقید کے عمل کے بعد جب متقابل فنکاروں کی عظیم تخلیقات دریافت ہو جائیں تو تقابل کا عمل ختم ہو جاتا ہے۔ اگر یہ عمل روکا نہ گیا تو آپ کسی معیار کو پہنچ ہی نہ سکیں

گے جو اس قسم کی تنقید کا مقصد ہوتا ہے۔

''منفی ناول کی ایک مثال'' میں ممتاز شیریں کا تجزیہ اور تجربہ پسند ذہن پوری طرح واضح ہوا ہے۔ راب گریے کے ناولٹ ''رقابت'' (Jealousy) کے تجزیے کی تمہید میں وہ رقمطراز ہیں:

> '' یہ کتاب پڑھنے سے پہلے میں نے اس پر کوئی تنقید نہیں پڑھی تھی (اور نہ اب پڑھی ہے، یہ تجزیہ اور تنقید میں اپنی طرف سے پیش کر رہی ہوں) لہٰذا صاف اور تازہ ذہن سے اس کا اثر قبول کیا تھا اور اس ناول کی بھول بھلیاں میں سے راہ نکالنے اور اس کے ''جگ سا معمے'' خود حل کرنے میں مجھے بڑا ہی مزا آیا تھا۔''

اینٹی ناول یا منفی ناول کا تعارف ممتاز شیریں نے ان الفاظ میں کرایا ہے:

> ''فرانس میں ناول میں چونکا دینے والے تجربات کرنے والے نئے اسکول کی قیادت راب گریے نے کی ہے۔۔۔ان ناولوں نے ناول کی ہیئت اور دوسری روایتوں کو سرے سے توڑ ڈالا ہے۔ ۔۔ان ناولوں کا ہیرو بھی اینٹی ہیرو ہے۔۔بے نام و نشان۔۔۔نیم مجذوب۔۔۔قابل رحم، مضحکہ خیز، فالج زدہ، معطل وجود۔ ۔۔خارجیت ان (ناولوں) کا فنی اصول ہے۔۔۔تاہم یہ ناقابل فہم ہیں۔''

تقابل اس مقالے میں برائے نام ہے اور وہ بھی راب گریے ہی کے ایک اور ناول سے البتہ ناول کا قدم بہ قدم، منظر بہ منظر اور شے بہ شے تجزیہ اس مقالے کی نمایاں خصوصیت بن گیا ہے، اور اس کے معنی کی کھوج مصنفہ کے لیے ''خزانے کی تلاش'' کے کھیل کی طرح دلچسپ یا اس کے مترادف ہے۔ مگر وہ اپنی ذاتی پسند کے باوجود اختتام پر اینٹی یا تجرباتی ناول کے مستقبل کے تعلق سے کہتی ہیں کہ ''یہ دقت پسند، صبر آزما منفی تحریریں نیا ملمع اتر جانے پر کہاں تک زندہ رہیں گی، اس کا انحصار ان کے اندرونی جوہر پر ہے۔'' اس جملے میں اردو میں اینٹی ناول لکھنے والوں (بشمول راقم) کے لیے ایک سبق ہے۔

اردو کی واحد باقاعدہ خاتون ناقد ممتاز شیریں جس زمانے میں تنقید لکھنے میں مصروف تھیں اردو کی واحد باقاعدہ ادبی تحریک اپنے زوروں پر تھی اور نئے باصلاحیت فنکاروں پر جال ڈالے جا رہے تھے کہ اس تحریک کا ایک حصہ بن جائیں۔ ممتاز شیریں اس فکری عمل ورد عمل کی حاوی

کیفیات کے زیراثر ترقی پسند ادب اور تحریک کے تعلق سے گومگو صورتحال سے دوچار نظر آتی ہیں جس کی مثال میں ان کے مقالے ''ترقی پسند ادب'' کا نام لیا جاسکتا ہے۔ اس میں وہ مذکورہ ادب کی من چاہی تعریف متعین کرتی ہیں جس کے مطابق صرف ترقی پسند ادب حقیقت نگاری کا ادب نہیں بلکہ ہر دور میں یہ ادبی مظہر پایا جاتا رہا ہے۔ بعض لوگ اگر ترقی پسندی کو مارکسیت کے مترادف اور اشتراکی نظام کی تشکیل کو اس کی آخری منزل سمجھتے ہیں تو ممتاز شیریں کو ایسا نظریہ ادب تنگ داماں نظر آتا ہے مگر حقیقت حال تو وہی ہے کہ جو ''بعض لوگ'' سمجھتے ہیں اس میں بھلے ہی ان کا سامنا تنگ دامانی سے ہوا اسی تنگ داماں ادب کے متعلق پھر مصنفہ نے یہ دعویٰ بھی کیا ہے:

> ''اس میں شک نہیں کہ اس تحریک کے زیر اثر ہندوستان میں بھی اچھا ادب (خصوصاً افسانوی ادب) پیدا ہوا ہے جو کسی بھی ملک کے ترقی پسند ادب کے مقابلے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔''

اور ''پاکستانی ادب کے چار سال'' میں ان کا یہ فیصلہ بھی قابل توجہ ہے:

> ''ترقی پسندوں کے ہاں کوئی ایسی چیز نہیں ملتی جس کی کوئی ادبی وقعت اور پایہ ہو۔ ۔۔۔۔۔۔۔۔ تنگ نظری اور عصبیت سے تحریک تیزی سے زوال پذیر ہوگئی ہے۔''

تحریک کی حمایت میں لکھتے ہوئے وہ یک بیک مقصدی ادب اور پروپیگنڈے کے خلاف ہوجاتی ہیں جب کہ ان کے بغیر تحریک کا تصور ہی محال ہے۔ کبھی معلوم ہوتا ہے کہ وہ خود بے مقصد ادب کا پروپیگنڈا کر رہی ہیں۔ (تجرباتی اور تجریدی فکشن میں ان کی دلچسپی اس کی غماز ہے) اور کبھی وہ ادب کو ''رجائی پیغام'' اور ''اثباتی اور تعمیری اقدار'' پیش کرنے کا ذریعہ بنانا ضروری خیال کرتی ہیں۔ یہ مقصدیت ہے جو ترقی پسندوں کی اشتراکی مقصدیت سے کسی قدر مختلف ضرور ہے لیکن اسی قدر شدید اور انتہا پسند۔ وہ چاہتی ہیں کہ ترقی پسند ادب میں سنجیدگی، توازن اور اعتدال کی خوبیاں پیدا ہوں۔ عرض ہے کہ اس نمود کے لیے ترقی پسندی کو کسی اور نظریے سے ہاتھ ملانا پڑتا ہے کیوں کہ توازن اور اعتدال دو انتہاؤں کے بیچ ہی پیدا ہوسکتے ہیں اور اشتراکیت کے پروپیگنڈے کے تعلق سے تو بہر حال ترقی پسند سنجیدہ ہی تھے۔

''سیاست، ادیب اور ذہنی آزادی'' پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ممتاز شیریں ترقی پسند تصورات سے بہر حال دستکش ہوگئی ہیں مثلاً وہ کہتی ہیں:

''ادیب کا کام لکھنا ہے۔۔۔۔۔لیکن ذہنی آزادی کے بغیر یہ کام
سرانجام نہیں پا سکتا۔''

''جبر''ادب پیدا نہیں کر سکتا، جب تک ادیب بے ساختگی سے،
آزادی سے نہیں لکھتا، ادبی تخلیق ناممکن ہے۔''

''تخیل قید میں بارآور نہیں ہو سکتا جب ذہنی آزادی فنا ہو جاتی ہے،
ادب مر جاتا ہے''

''ادیب کو مجبور نہیں کیا جا سکتا۔ اس پر سیاسی قوانین نافذ کرنا سیاسی
مقصد کے لیے اس کی تخلیق کا گلا گھونٹنا ہے۔''

ان سب باتوں کے باوجود مصنفہ ادب کی تخلیق کے لئے فنکار کی زندگی سے وابستگی کو ناگز یر قرار دیتی ہیں۔ اس ضمن میں وہ سیاست کو بھی زندگی کے ایک شعبے کی حیثیت سے اور ادب کے مو ضوع کے طور پر قبول کرتی اور اس کے اظہار میں قباحت نہیں محسوس کرتی ہیں۔ مذکورہ مقالے میں فن برائے فن اور فن برائے زندگی کی انتہاؤں کو بحث میں لایا گیا اور پہلے تصور کی تکذیب اور تردید کی گئی۔ اس کا پہلا ہی جملہ یہ کہتا سنائی دیتا ہے:

''جس چیز کے بنانے میں انسانی شعور کو دخل ہو وہ چیز صرف اپنی
خاطر باقی نہیں رہتی، اس کا کچھ نہ کچھ مصرف ضرور نکل آتا ہے۔
اسی لیے ادب برائے ادب کا فقرہ بہت ہی گمراہ کن ہے۔''

اور اسے پڑھ کر ''تکنیک کا تنوع'' میں محولہ انور کے افسانے کا یہ جملہ یاد آ جاتا ہے:

''خطِ استوا پر دن اور رات برابر ہوتے ہیں، مجھے تو یہ گپ معلوم
ہوتی ہے۔''

انور کی طرح ممتاز شیریں اس ادبی حقیقت کو کیوں جھٹلا رہی ہیں کہ ادب برائے ادب کا تصور بھی ایک شعوری تصور ہے، خودنمودہ نہیں، کوئی گپ نہیں اور اگر یہ شعوری تصور ہے تو اس کا کچھ نہ کچھ مصرف بھی ضرور ہے۔ مصنفہ جن تجرباتی افسانوں کی دلدادہ ہیں وہ زیادہ تر اس تصور کی ذیل میں آتے ہیں، لیجیئے نکل آیا مصرف۔

''پاکستانی ادب کے چار سال'' پر ممتاز شیریں نے جتنا طویل اور جس پائے کا مقالہ سپرد قلم کیا ہے، اس کا ساتواں حصہ بھی ''پاکستانی ادب'' کے چالیس سالہ انتخاب کے سینکڑوں صفحات کی جلدوں کے مرتبین اپنے انتخاب کے لیے نہیں لکھ سکے ہیں، پھر یہ مقالہ چار سال کے عرصے میں

تخلیق کیے گئے نمائندہ پاکستانی ادب پر صرف تبصرہ ہی نہیں اس میں مصنفہ کی تجزیاتی اور تقابلی فکر نے ادب کے بعض اہم مسائل پر روشنی ڈالی اور ان کے حل کی مخلصانہ جستجو بھی کی ہے۔ اس کا مطالعہ واضح طور پر یہ حقیقت بھی بیان کرتا ہے کہ اپنے پچھلے مضامین میں درج خیالات کی تکرار سے مصنفہ دامن بچا کر گزر نہیں سکی ہیں یعنی تکنیک، مواد و موضوع، ترقی پسندی، تجربہ پسندی، ادب اور ادیب کا سماج اور سماجی عوامل سے رشتہ، اس کی ذہنی آزادی یا اس پر مسلط نظریاتی جبر وغیرہ کے مسائل یہاں بھی اپنی پچھلی صورتوں کے ساتھ در آئے نظر آتے ہیں۔ اس تکرار سے احتراز ضروری تھا یہ مقالہ پاکستانی کلچر، اردو کی ہمہ گیری، اسلامی اور ہندوستانی تصورات کے امتزاج اور ان کی ضرورت وغیرہ مسائل سے بھی بحث کرتا ہے جس پر ممتاز شیریں کے بعد یعنی گذشتہ دو دہائیوں میں اچھے خاصے مباحث وجود میں آچکے ہیں۔

''تکنیک کا تنوع'' اور مغربی افسانے کا اثر'' کی طرح ''فسادات پر ہمارے افسانے'' کو بھی ممتاز شیریں کا اہم مقالہ قرار دیا جاسکتا ہے جس میں فسادات کی عمرانی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور ادبی جہات پر تیز روشنی ڈالی گئی ہے، جو بتاتا ہے کہ تجربات اگر فرد کی ذات پر گزرتے ہیں تو ان کا بیان متاثر کن ہوتا ہے ورنہ دور کی آواز دور کی آواز ہوتی ہے:

> ''ہمیں گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں، فسادات نے زندگی کو تہ و بالا کر دیا تھا، اس لیے فسادات نے ہمارے ادب پر صرف اثر ہی نہیں ڈالا بلکہ ادب پر اس طرح چھا گئے کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔''

ممتاز شیریں بتاتی ہیں کہ جنگ اور فسادات خونریزی کے یکساں وصف کے باوجود تاثر آفرینی میں اختلاف رکھتے ہیں، ''جنگ میں بہادری کا مظاہرہ ہوتا ہے اپنے وطن سے محبت کا اور وطن کے لیے قربانی دینے کا جذبہ ہوتا ہے لیکن یہاں (فسادات میں) تو قتلِ عام تھا، نہتے انسان جانوروں کی طرح ذبح کر دیئے جاتے تھے'' وغیرہ۔

ایسا معلوم ہوتا ہے گویا فسادات بے مقصد تھے مگر حقیقت یہ ہے کہ فسادی بھی اپنے بلند آدرش کے حامی ہوتے اور اس کی سربلندی کے لیے فسادات کی آگ بھڑکاتے ہیں یعنی جنگ اور فسادات کی خونریزی میں مقصد کی عظمت اور پستی کا فرق ہوتا ہے اور یہ فرق ہمارے لیے یعنی فسادات کے شکاروں کے لیے ہے، فسادی ذہن تو اپنے مقصد کی پستی کو بھی عظمت ہی تصور کرتا ہے

بہر حال ممتاز شیریں نے اس مقالے میں مقصدی اور افادی ادب کے علمبرداروں کی اچھی خبر لی ہے۔ انھوں نے (مقصدی ادیبوں نے) جس فارمولائی طریقوں سے فسادات پر اظہار خیال کیا ہے وہ مصنفہ کے نزدیک ریاکاری کے سوا کچھ نہیں۔

اس مقالے کو تخصیصی رنگ دوسرے مقالے ''یا خدا'' میں ملتا ہے جو فسادات پر قدرت اللہ شہاب کے افسانے کا بھی عنوان ہے اور اس مقالے کے پندرہ میں سے صرف دو صفحات مذکورہ افسانے کو بحث میں لاتے ہیں، باقی صفحات میں فسادات والے مقالے میں محولہ افسانے پھر سے تنقید کی زد میں آگئے ہیں، جس سے مقالے میں تکرار کا عیب پیدا ہو گیا ہے۔ اسی طرح عملی اور تقابلی تنقید کی ایک اور مثال ''کشمیر اداس ہے'' پر لکھے گئے مقالے میں ملتی ہے جو کرشن چندر کے رپورتاژ'' پودے'' کی تنقید و تضحیک کے ساتھ فرحت اللہ بیگ کے تخیلی رپورتاژ ''دہلی کی آخری شمع'' کی تعریف و توصیف میں رطب اللسان ہے۔

(۳)

''معیار'' کے مقالات اگر فرداً فرداً پڑھے جائیں تو ان میں ہر مقالہ انفرادی موضوع، اسلوب کی پختگی اور منضبط فکر کے تنقیدی اظہار کا نمونہ معلوم ہوگا مگر مجموعی صورت میں ان کا مطالعہ ایک مقالے کو دوسرے مقالے سے اس طرح مربوط کیا گیا ظاہر کرتا ہے کہ تصنیف میں ایک موضوعی تسلسل پیدا ہو جائے۔ راقم کے اس اظہار کو ''معیار'' کی کوئی قابل تعریف خصوصیت خیال کرنا مناسب نہیں کیوں کہ ممتاز شیریں کی اس تصنیف میں یہ خصوصیت خیال کی تکرار، اظہار خیال کے لیے مستعمل لسانی تعملات یا تنقیدی زبان کی تکرار اور خیال کو مدلل بنانے والی مثالوں کی بھی تکرار پیدا ہوگئی ہے۔ مصنفہ نے ایک مقالے کا کوئی حصہ دوسرے مقالے میں اور دوسرے کا تیسرے مقالے میں شامل کر دیا ہے اور یقیناً یہ عمل غیر شعوری نہیں کہ ادب میں سب سے زیادہ شعوری عمل تنقید ہی کا عمل ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ممتاز شیریں نے یہ رویہ کیوں اختیار کیا؟ ناقد اپنی تحریروں میں کبھی اپنے کسی گذشتہ خیال کو دہراتا بھی ہے لیکن یہ کیا کہ اپنی تصنیف کے تمام مقالے کا ایک ٹکڑا دوسرے سے پیوست کر کے باہم مربوط کر دیے جائیں جب کہ شاذ صورتوں میں ہی ممتاز شیریں کے مقالے اس کے متقاضی نظر آتے ہیں بلکہ شاید اس پیوندکاری کی ضرورت ہی نہیں رکھتے۔

ناقد کا تنقیدی عمل اپنی تحریروں کے تعلق سے ایسا تو نہیں ہوتا کہ ایک چیز لکھ لیے جانے کے بعد ناقد اس کے مواد کو یکسر بھلا چکا ہو اور پہلی چیز کے مواد کو لاشعوری طور پر دوسری میں استعمال کر جائے۔ راقم مصنفہ کے اس رویے کو کوئی نام نہیں دے سکتا لیکن اپنی بات کے ثبوت میں ''معیار''

سے ماخوذ مثالیں فراہم کرنا ضروری سمجھتا ہے:

''چنانچہ Vyan نے اپنے ناول ''چنگیز خان'' اور ''باتو خان'' پرانے درویشوں کے قصوں کے انداز میں لکھے ہیں۔''

(تکنیک کا تنوع)

''چنانچہ Vyan نے پرانے درویشوں کی قصہ گوئی کا طرز اختیار کر کے ''چنگیز خان'' اور ''باتو خان'' لکھا۔''

(رجحانات کا دائرہ)

''Vyan نے پرانے درویشوں کی طرز پر ''چنگیز خان'' اور باتو خان'' لکھے۔''

(ترقی پسند ادب)

''اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر'' آنندی'' کا کردار ہے۔ اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے''

(تکنیک کا تنوع)

'غلام عباس کے 'آنندی' میں سارا شہر ہی کردار ہے۔ ایک پورا شہر یہاں اپنی ساری گہما گہمی اور رونق کے ساتھ بازار حسن کے گرد رستا بستا دکھایا گیا ہے۔''

(طویل مختصر افسانہ)

''ایک اور تکنیک یہ بھی ہے کہ ایک ہی چیز کی مختلف زاویوں سے کئی تصاویر لی جاتی ہیں۔ کئی زاویوں سے دکھانے پر اس چیز کے مکمل خدوخال ابھر آتے ہیں۔۔۔اور اس طرح وہ چیز اصل سے قریب تر ہو جاتی ہے اور (اس کی) ہیئت three dimentional نکل آتی ہے۔''

(تکنیک کا تنوع)

''وسعت و گیرائی ایک اور طرح سے بھی پیدا کی جاسکتی ہے کہ ایک ہی موضوع پر کئی زاویوں سے روشنی ڈالی جائے اور ایک حقیقت کے کئی رخوں کو پیش کیا جائے۔ یہاں جو شبیہ ابھرتی ہے، وہ سہ بعدی ہے۔''

(طویل مختصر افسانہ)

''عزیز احمد کا افسانہ ''مدن سینا اور صدیاں'' بھی اسی تکنیک میں ایک اچھوتا تجربہ ہے۔ عزیز احمد نے اس تکنیک کو وسیع کینوس میں استعمال کیا ہے۔ یہ داستانیں ملکوں اور مختلف صدیوں کی ہیں لیکن ان سب میں ایک مثلث ہے : عاشق، معشوق اور رقیب۔ ۔۔۔قصہ گو بیتال سب داستانوں میں موجود ہے اور اس کا وہ سوال مشترک بھی ''ان تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(تکنیک کا تنوع)

''مدن سینا اور صدیاں'' کا موضوع بے شک صدیوں پرانا ہے یعنی رقابت شوہر، بیوی اور عاشق کی مثلث۔۔۔اور راوی کا مرکزی سوال۔۔۔۔تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(طویل مختصر افسانہ)

''عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم ''عاشق، معشوق اور رقیب'' کی تثلیث ہے اور بیتال کا وہ ازلی سوال ''ان تینوں میں فیاض کون تھا؟''

(مغربی افسانے کا اثر)

''اس تحریک Apocalyptics کے بارے میں کہا گیا ہے کہ جنگ کے دنوں کا فوری ردِّعمل ہے۔ فنکار زندگی کی بے پناہ تلخیوں اور گھناؤنی حقیقتوں سے گھبرا کر فراریت اور رومانیت میں پناہ لے رہے ہیں۔''

(رجحانات کا دائرہ)

''جو لوگ جنگ اور زندگی کی بڑھتی ہوئی مصیبتوں سے تھک چکے ہیں۔۔۔ادب میں فرار ڈھونڈنا چاہتے ہیں۔ ایک اور اسکول قائم ہو گیا جسے Apocalyptics کہا جاتا ہے۔ ان کی نگارشات میں رومانیت اور فراریت شامل ہوتی جارہی ہے۔''

(ترقی پسند ادب)

''فسادات اس طرح ادب پر چھائے رہے کہ کسی اور موضوع پر

شاذ ہی لکھا گیا۔ دراصل فسادات ہمارے لیے اتنی بھیانک اور اتنی قریبی حقیقت تھے کہ ان کے پیشِ نظر کسی اور بات پر نظر ٹک ہی نہ سکتی تھی فسادات زندگی پر اثر انداز نہیں ہوئے تھے، انہوں نے زندگی کو تہہ و بالا کر ڈالا تھا۔"

(پاکستانی ادب کے چار سال)

"فسادات ہمارے لیے بالکل قریبی حقیقت ہیں، 'ہولناک' انتہائی بھیانک۔۔۔ ہمیں اپنے گرد و پیش کی زندگی میں ہر طرف فسادات کے بھیانک اثرات نظر آتے ہیں۔ فسادات نے زندگی کو تہہ و بالا کر دیا تھا۔۔۔ (فسادات) ادب پر اس طرح چھا گئے ہیں کہ عرصے تک اور کسی موضوع پر شاذ ہی لکھا گیا۔"

(فسادات پر ہمارے افسانے)

(فسادات پر لکھنے کے لیے ہمارے ادیبوں نے) کچھ اس قسم کا فارمولہ بنالیا:

۱) انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت و نفاق کا بیج بویا۔
۲) تقسیم اور پاکستان کا بننا فساد کی جڑ ہے۔
۳) ان فسادات میں ہندوؤں، سکھوں، اور مسلمانوں کا قصور برابر بتایا جائے اور سب برابر ذمہ دار ٹھہرائے جائیں۔
۴) افسانوں میں انتہائی غیر جانبداری برتنے کی کوشش کی جائے۔
۵) آخر میں یہ موہوم سی امید کہ یہ نفرت مٹ جائے گی، لوگ محسوس کریں گے کہ وہ صرف انسان ہیں اور پھر ایک نیا انسان جنم لے گا۔

(فسادات پر ہمارے افسانے)

ادیبوں نے بہت ہی محتاط ہو کر ایک تنگ سے راستے کو اختیار کیا اور اپنے لکھنے کے لیے کچھ اس قسم کا فارمولہ بنالیا:

۱) افسانے میں یہ ضرور بیان کیا جائے کہ انگریزوں کی سامراجی حکومت نے نفرت کا بیج بویا۔
۲) ہندوؤں اور مسلمانوں کو ہر حالت میں ایک ساتھ مل کر رہنا چاہیے، تقسیم بہت بڑی غلطی ہے۔

۳) ان فسادات میں ہندوؤں، سکھوں اور مسلمانوں نے برابر کا حصہ لیا، سبھی نے ایک ساتھ لوٹ مچائی، قتل و غارتگری اور تباہی میں برابر کا حصہ لیا اور اپنی بہیمیت کا ثبوت دیا۔

۴) اور پھر آخر میں اس موہوم سی امید پر الاپ کہ یہ نفرت مٹ جائے گی، لوگ یہ محسوس کریں گے کہ وہ ہندو ہیں نہ مسلمان بلکہ انسان، ایک نیا انسان جنم لے گا، ایک نیا نظام قائم ہوگا جس میں انسان برابر ہوں گے، امن ہوگا۔''

(یا خدا)

''اس طرح کا خالص فطری انسان منٹو کے ایک بہت پرانے افسانے ''ٹیڑھی لکیر'' کا ہیرو ہے۔ یہ کردار فطرت سے بہت قریب ہے۔ اس کا چہرہ سیب کو دانتوں سے کاٹ کر کھاتے ہوئے بچوں کی مانند ایک نا قابل بیان خوشی سے تمتما اٹھتا ہے۔ وہ مجلسی آداب کی پروا کیے بغیر اپنے دل کی بات کہہ سکتا ہے کہ مجھے تو آپ سے مل کر خوشی نہیں ہوئی۔ رسوم اور پابندیوں سے اس کی بغاوت کی انتہا یہ ہے کہ وہ شادی کے بعد خود اپنی بیوی کو اغوا کر کے کہیں اور لے جاتا ہے۔''

''منٹو کا تغیر اور ارتقاء'' سے ماخوذ درج بالا پیراگراف کے علاوہ طول طویل دوسرے اجزا اسی مقالے کے ممتاز شیریں نے منٹو کے فن پر لکھی گئی اپنی ایک با قاعدہ تصنیف ''منٹو: نوری نہ ناری'' کے پہلے مقالے یہ ''خاکی اپنی فطرت میں'' میں بھی شامل کر لئے ہیں۔ کسی قدر تصرف سے محولہ پیراگراف کی نقل ملاحظہ کریں:

اس طرح کا خالص فطری انسان ....خوشی سے تمتما اٹھتا ہے گویا اس کا سارا چہرہ گواہی دے رہا ہو کہ یہ سیب بہت لذیذ ہے جو مجلسی آداب کی پرواہ کیے بغیر

یہ اقتباسات (اور ان کے علاوہ بھی تکرار کی کئی مثالیں ''معیار'' میں موجود ہیں) ممتاز شیریں کی خود منضبط اور خود معتبر تنقید میں کیوں دہرائے گئے ملتے ہیں، کسی طرح نہیں کھلتا۔ فنکاروں اور ان کی تخلیقات کی مثالیں دیتے ہوئے بھی ایک خاص تکنیک رجحان یا موضوع کے لیے ایک خاص فنکار اور اس کی خاص تخلیق یا تخلیقات کے نام مقالات میں بار بار شامل کیے گئے ہیں مثلاً شعور کی رو کا افسانہ ہو تو حسن عسکری اور ان کا افسانہ ''حرامجادی'' سہ بعدی تکنیک کا افسانہ ہو تو عزیز احمد اور ان کے

افسانے ''مدن سینا اور صدیاں'' اور ''تصورِ شیخ'' اور کرشن چندر اور ان کے افسانے ''ان داتا'' اور ''غالیچہ''۔ فساد کے موضوع پر ممتاز شیریں اکثر قدرت اللہ شہاب کے افسانے ''یا خدا'' اور کرشن چندر کے ''پشاور ایکپریس'' اور منٹو کے ''کھول دو'' اور ''ٹھنڈا گوشت'' وغیرہ کی مثالیں لے آتی ہیں۔

بہر حال ''معیار'' میں شامل منٹو کے فن پر لکھے گئے مقالے کے اقتباسات کی ۱۹۹۱ء میں مطبوعہ مخصوص موضوعی تصنیف ''منٹو: نوری نہ ناری'' کے پہلے مقالے میں تکرار ممتاز شیریں کے دونوں تنقیدی مجموعوں میں رابطے کی کڑیاں بن جاتی ہے۔

(۴)

''منٹو: نوری نہ ناری'' ممتاز شیریں کی وفات سے تقریباً دو دہائیوں بعد شائع کی گئی ہے اور اس میں شامل تمام مقالات (سوائے ''ادب میں انسان کا تصور'') منٹو کے فن کی افہام و تفہیم کے لیے مختص کیے گئے ہیں۔ ''معیار'' میں مقالات کو مربوط کرنے کے لیے جو ایک قسم کی تکرار روا رکھی گئی تھی، ممتاز شیریں کی یہ نئی تصنیف (اس کے مقالات اگرچہ ۲۰ برس پرانے ہیں) مخصوص فکری رخ کی حامل ہونے کے سبب ایک مربوط اور مسلسل تھیسس کی ہیئت اختیار کر گئی ہے۔ اس تعلق سے کتاب کے مرتب آصف فرخی نے صمد شاہین کی یہ روایت بیان کی ہے:

> ''کتاب کی ترتیب میں وہی التزام رکھا گیا تھا جس طرح انجیل میں ابتدائے آفرینش سے لے کر زوالِ آدم خاکی تک حکایت انسان میں واقعات اور روایات کا سلسلہ ہے۔''

صمد شاہین نے منٹو پر اس کتاب کا خاکہ بھی ایک یادداشت میں تیار کیا ہے:

انسان کا تصور منٹو کے افسانوں میں:

۱) یہ خاکی اپنی فطرت میں ۲) بنیادی گناہ: جنس ۳) ترغیب گناہ: حوا
۴) کفارۂ گناہ: مریم ۵) دوسرا گناہ: قابیل ۶) آخری باب

یہ خاکہ منٹو کے افسانوں کے پس منظر میں انسان کا تصوّر تو صرف پہلے مقالے میں پیش کرتا ہے لیکن تصوّرِ گناہ پر عنوانات کی کثرت اور کتاب میں اسی تصور پر تین مکمل مقالات سے ممتاز شیریں کی مخصوص اور منضبط تنقیدی فکر کی نشاندہی ہوتی ہے۔ مذکورہ تین مقالات سے ظاہر مصنفہ کے تصوّرِ گناہ کی معنویت پر خامہ فرسائی کے ساتھ گناہ اور جنس وغیرہ کی طبعی، اخلاقی، نفسی اور مذہبی نوعیتوں پر بھی نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

گناہ کا تصور ایک خالص مذہبی تصور ہے اور اخلاقی نظریے سے کسی فعلِ بد کی تمثیل۔

ترکیب "فعلِ بد" میں بھی مذکورہ صفت کا پیدا ہونا ایک مخصوص فکر کی موجودگی کے سبب ہے ورنہ ضروری نہیں ہے کہ "فعلِ بد" تمام افراد کے لیے "فعلِ بد" ہی رہے۔ ویسے جس اخلاقی قدر کے ساتھ گناہ کا تصور وابستہ ہوتا ہے اسے بالعموم فعلِ بد ہی تسلیم کیا جاتا ہے (اس ترکیب کے مخصوص فوری معنی "جنسی فعل" بھی ہیں) عیسائیت میں گناہ کی اصل جنس ہے یا اس کے برعکس جنس ازلی، اصلی یا بنیادی گناہ (Original Sin) ہے جو آدم و حوا کی تخلیق کے بعد شجر ممنوعہ کا پھل کھانے کے سبب ارتکاب میں آیا تھا اگرچہ اس روایت کی صداقت میں کوئی شہادت کبھی اور کہیں موجود نہیں کہ شجر ممنوعہ کا پھل کھانے کے نتیجے میں آدم و حوا جنسی فعل (فعل بد) کے مرتکب ہوئے ہوں۔ یہ تصور من گھڑت اور جنسیت زدہ اذہان کی پیداوار ہے (بنیادی گناہ جنس نہیں نافرمانی ہے) ہندومت میں، جس کی روایات اور جس کے بصری اور سمعی فنون بھی جنس کو حد درجہ اہمیت دیتے ہیں۔ اسے عبادت کے مترادف قرار دیا گیا ہے اور اسلام میں بھی شرعی حدود میں یہ گناہ نہیں، گویا یہ اخلاقی جکڑ بندیاں اور شرعی حدود ہیں جن سے تجاوز کرنے پر ایک تصور یا عمل پاپ یا گناہ میں ڈھل جاتا ہے عیسائی روایت نے راست یا بالذات اس عمل ہی کو گناہ قرار دے ڈالا ہے۔ استدلالی فکر و شعور رکھنے والا کوئی فرد جسے من و عن قبول نہیں کر سکتا۔ طبعی اور نفسی زاویوں سے جنس حیوانات میں ایک شدید فعال جبلت یعنی ایک ذہنی رویہ ہے جو غیر ہم جنس لیکن ہم ذات حیوانوں کے جسمانی وصال میں اپنے اظہار کی تکمیل کرتا ہے۔ اخلاقی اور شرعی حدود سے قطع نظر یہ طبعی اور نفسی تصور حیوانات میں افزائشِ نسل کا سبب بھی ہے۔ (اسلام بھی اسے محض حیوانی ضرورت نہ سمجھ کر حیوانات بالخصوص انسانوں میں افزائش نسل کا سبب قرار دیتا ہے)

حوا کو خصوصیت سے اور عورت کو بالعموم گناہ کی ترغیب دینے والی ہستی خیال کیا جاتا رہا ہے۔ بائبل میں بھی مذکور ہے کہ عورت کے ترغیب دینے پر آدم نے نیکی اور بدی کے درخت کا پھل کھایا گویا آدم سے پہلے حوا گناہ گار ہوئیں۔ یہ عیسائی تصورات بھی جنس کے ازلی گناہ کے تصور کی طرح بے بنیاد ہیں، اور عمرانی نقطۂ نظر سے ان پر ایسے تفکر کے سائے ہیں جو عورت کو مجرم اوّل اور گنہ گار اوّل قرار دینے والا اور جو انسانی معاشرے میں مرد کی فوقیت اور عورت کی غلامی کی حمایت کرنے والا ہو، ہندو اور عیسائی معاشروں نے عورت کو اسی پست مقام پر بٹھایا ہے۔ اسلام اس تفکر کے خلاف ہے اگرچہ قرآن میں مرد کو عورت پر قوّام کہا گیا ہے۔

ممتاز شیریں نے بھی اپنی تھیسس میں 'ویلیری' کی ایک نظم کے حوالے سے عورت کو "ترغیب گناہ" کا نام دیا ہے۔

بنیادی گناہ کے تصور سے عیسائی مذہبی علماء کفارۂ گناہ کے تصور کی طرف بھی جاتے ہیں کہ مسیح نے سولی چڑھ کر آدم کے گناہ کا کفارہ ادا کیا۔ اب رہ گیا حوا کے گناہ کا کفارہ جسے مسیح کو جنم دے کر مریم نے ادا کر دیا۔ کفارے کے یہ تصورات بنیادی گناہ کے تصور سے کہیں زیادہ افترائی اور جاہلی یورپی فنکاروں کی مصوری اور شاعری وغیرہ کے تخیل کا نتیجہ ہیں۔ مریم کے کفارے کے تصور کو رلکے اور ڈلان تھامس کے حوالوں سے ہماری ناقدہ نے بھی اپنی تنقید کی بنیادی اینٹوں میں رکھ دیا ہے۔

دوسرا گناہ یعنی گناہِ اول جنس کے بعد ارتکاب میں آنے والا گناہ (قتل) جس کا تصور دوسرے گناہ کی حیثیت سے بائبل میں بھی موجود نہیں، کولرج اور بائرن وغیرہ کی نظموں کے کردار 'قابیل' کے استعارے سے ممتاز شیریں کے یہاں اجاگر ہوا ہے جسے وہ منٹو کے افسانوں میں قتل وخون کے واقعات کا پس منظر بتاتی ہیں۔ یہ محض ایک طبعی واقعہ ہے جو کسی شدید نفسی ہیجان کے وقوع کے سبب واقع ہو سکتا ہے۔ اس کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی تاویلات غیر ضروری ہیں، البتہ سماج، اخلاق اور مذہب اس خالص طبعی نفسی عمل کو گناہ ضرور قرار دیتے ہیں۔

ان زاویوں سے دیکھا جائے تو منٹو پر ممتاز شیریں کی تصنیف غلط یا شاعرانہ روایات پر کھڑی کی گئی عمارت نظر آتی ہے۔ کوئی افسانہ اگر کسی ایسی روایت کو موضوع بنا کر لکھا جائے تو وہ بھی غلط ہوگا۔ مگر وہ اس لیے قابل قبول ہوگا کہ تخیل کی پیداوار ہے لیکن اس قسم کی روایات کی بنیاد پر لکھی گئی تنقید کو فی نفسہ قبول کرنا ممکن نہیں چاہے اپنے قائم کردہ مفروضات کے مطابق ناقد نے مثالیں بھی فراہم کر لی ہوں۔ (ویسے ان روایات کا پس منظر مصنفہ کی تنقید کو تاثراتی رنگ دینے میں ضرور معاون ہے)

ممتاز شیریں کے تصور گناہ نے عیسائی خطوط کے ساتھ ساتھ اسطوری خطوط پر بھی ظہور کیا ہے جس کی رو سے پہلی عورت پنڈورا دنیا میں All over woes لے کر آئی (بنیادی گناہ) اپی میتھیوز نے اسے قبول کیا (ترغیبِ گناہ) اس کے باکس میں انسان کے لیے امید کا تحفہ بھی تھا (کفارۂ گناہ) اور اس کی داستان بھی قصۂ آدم کی طرح پر و میتھیوز کے لہو سے رنگین ہے (دوسرا گناہ) لیکن قصۂ آدم جتنا زمینی اور انسانی سطح پر واقع ہوا یعنی احساس وادراک پر سریع الاثر اور قابلِ قبول ہے، پنڈورا کی داستان محض فنتاسی اور احساس وادراک کو انسانی سطح پر متاثر نہ کرنے کے سبب اتنی قابل قبول نہیں اسی لیے ممتاز شیریں کے یہاں قصۂ آدم ہی پر زیادہ توجہ ملتی ہے۔ راقم کا خیال ہے کہ یہ مصنفہ کا تقابلی رویہ ہے جس نے تصورِ گناہ پر لکھتے ہوئے قصۂ آدم کے ساتھ پنڈورا کی داستان

کو بھی شامل کر لیا ہے۔

پھر تصورِ گناہ کی ایک طبعی نفسی سطح بھی ممتاز شیریں نے اپنے مقالات میں واضح کی ہے جو صرف آدم و حوا کے کردار و عمل، عظمت و زوال، طرب و الم اور جذبہ و احساس سے وابستہ ہو سکتی ہے کیوں کہ یہ بہر حال انسانی کردار ہیں۔ پنڈورا اور اپی میتھیوز کی طرح محض تخیلاتی کردار نہیں جن میں دوسرا تو غیر انسانی ہی ہے (انسان کے خالق پرومیتھیوز کا بھائی یا ہمزاد) اور یہی وہ اہم اور صحیح سطح ہے جس سے وابستگی میں منٹو ہی نہیں کسی بھی فنکار کے کردار کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے اور کیا جاتا ہے۔ ممتاز شیریں کے مقالات میں تصورِ گناہ کے طبعی نفسی کوائف بھی خاصے بحث میں آئے اور تقابل اور تجزیے سے گزرے ہیں۔ اس تعلق سے آصف فرخی نے ایک انٹرویو کا حوالہ بھی دیا ہے:

> ''ان میں (منٹو پر لکھے گئے مقالات میں) میں نے اپنے مخصوص تاثراتی اندازِ نقد سے ہٹ کر نفسیاتی زاویۂ نظر سے جائزے لیے ہیں۔ منٹو پر لکھتے ہوئے میں نے جنسی نفسیات پر بہت کچھ پڑھا۔ فرائڈ اور ہیولاک ایلس سے لے کر کنسے رپورٹ سیموں دبوار کی 'دوسری جنس' اور کولن ولسن تک، کیوں کہ منٹو کے افسانے جنسی نفسیات کے مطالعے کے لیے بہت اچھا مواد فراہم کرتے ہیں''

(۵)

اس تصنیف میں ممتاز شیریں کا تنقیدی عمل حوّا اور پنڈورا کے واقعات اور ان کے طبعی نفسی اور شاعرانہ تاویلات سے شروع ہوتا اور منٹو کے نسوانی کرداروں کے نفسیاتی جائزوں تک پہنچتا ہے، ''ترغیبِ گناہ'' میں وہ کہتی ہیں؛

> '' منٹو نے اپنی 'حوا' کو جو مجسم معصومیت اور مجسم ترغیب ہے، فطرت کی گود میں پہنچا دیا ہے۔ ''حوا'' کشمیر کی جنت میں رہتی ہے کہسار اور مرغزار، جھرنے اور آبشار، فطرت اپنے سارے حسن اور پاکیزگی کے ساتھ یہاں جلوہ نما ہے۔ اس کے گرد فطرت ہی فطرت ہے اور اس کی زندگی بھی فطری زندگی ہے۔ وہ بکریاں چراتی ہے، دودھ بیچتی ہے، پانی بھرتی ہے، شہری زندگی کی کثافتوں سے اور موجودہ تہذیب کی بناوٹوں سے دور، سادہ ابتدائی فطری زندگی۔۔۔۔۔''

اس اقتباس میں مصنفہ کا ''فطری انسان'' کا تصور بھی سمٹ آیا ہے جس پر انھوں نے ''نوری نہ ناری'' کے پہلے مقالے ''یہ خاکی اپنی فطرت میں'' منٹو کے کرداروں کے توسط سے بحث کی ہے:

''فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات، ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔''

چنانچہ ترغیب گناہ اور فطری عورت کے ان مفروضات کے سہارے مصنفہ نے ساوتری (چغد)، بیگو (بیگو)، وزیر بیگم (لالٹین) گھاٹن لڑکی (بو)، کلونت کور (ٹھنڈا گوشت)، رُکما (پڑھیے کلمہ)، ہلاکت (سرکنڈوں کے پیچھے) اور لتیکا رانی (لتیکا رانی) وغیرہ کے کرداروں کا مفصل اور تقابلی جائزہ لیا اور روایتی اور اسطوری بنیادوں سے زیادہ نفسیاتی خطوط پر اپنی تنقید کو آگے بڑھایا ہے کیوں کہ جنسایات پر فرائڈ اور ہیولاک ایلس وغیرہ کے متعدد حوالے یہاں مصنفہ کے خیالات کی بنیاد بنے ہیں۔ درمیان میں مغربی فکشن کے کرداروں اور منٹو کے کرداروں کی نفسیات میں مطابقت بھی تلاش کی گئی ہے اور اگر چہ اس مقالے کا اختتام ڈیلیلا، زلیخا، لیڈی میکبتھ، کلائٹم نسٹرا، سلومی پنڈورا اور حوّا کے ترغیبی اعمال کے ذکر ہی پر ہوا ہے۔

منٹو کے نسوانی کرداروں سے ان کلاسک کرداروں کا تقابل یہ حقیقت واضح کرتا ہے کہ کلاسک کردار محض روایتوں اور کہانیوں کے کردار ہیں اور منٹو کے انسانی کرداروں کے مقابلے میں یہ ہم سے بہر حال بہت دور ہیں۔ اس لیے اتنے فطری نہیں جتنے خود منٹو کے کردار ہیں۔ اسی وجہ سے ان کا یعنی منٹو کے کرداروں کا طبعی نفسی تجزیہ نفسیات وغیرہ علوم کی اصطلاحات اور تصورات کے تحت زیادہ حقیقت پسندانہ، مدلّل اور کارآمد ہوسکتا ہے۔ جیسا کہ ممتاز شیریں کے تنقیدی اقدام سے ظاہر ہے لیکن شاید مصنفہ اپنے مقالے کو صرف نفسیاتی اعداد و شمار کا اندراج نہیں بتانا چاہتی تھیں، اس لیے ان کے ساتھ انھوں نے مذکورہ روایتی اور داستانی کردار بھی لا کھڑے کیے جس سے طبی رپورٹ جیسی تحریر کی بجائے یہ مقالہ تقابلی کے ساتھ ساتھ تاثراتی تنقید کا نمونہ بھی بن گیا ہے (اس لیے غلط روایات پر لکھے گئے افسانے کی طرح ایسی ہی روایات کی معنویت اجاگر کرنے والی تنقید نفسیاتی کیس ہسٹری کی نسبت زیادہ قابل توجہ ہوسکتی ہے۔)

عورت گناہ کی ترغیب ہوسکتی ہے، گناہ کی ترغیب دے سکتی ہے، (حوّا کے مفروضہ حوالے سے قطع نظر) کیوں کہ اس کی فطرت میں شر کا مادّہ بھی موجود ہے لیکن پنڈورا کے باکس میں امید کا پایا

جانا اس کے گناہ کا کفارہ نہیں بن سکتا۔ وہ اس سے لاعلم تھی کہ میرے باکس میں ایسی کوئی چیز بھی رب الارباب نے رکھ دی ہے (اسے تو باکس کے اندرون کی خبر ہی نہیں تھی) اسی طرح مریم کا مسیح کو جنم دینا حوا کے گناہ کا کفارہ نہیں مصلحت خداوندی ہے (اپنے گناہ کا کفارہ خود گناہ گار کو ادا کرنا پڑتا ہے) کفارہ گناہ کے لیے لازم ہے کہ گناہ گار کو اپنے کفارہ ادا کرنے کا شعور ہو یعنی وہ کفارے کا اقدام رضا بہ رغبت انجام دیتا ہے نہ کہ مصائب کے باکس میں موجود امید کی اسے خبر نہیں ہوتی۔ مریم کا کفارہ تو یوں بھی ایک شاعرانہ تخیل ہے اس لیے اس کی بنیاد پر منٹو کے خالص انسانی اور فطری کرداروں کی افہام و تفہیم افسانے پر افسانہ لکھنے کے مترادف ہوگی۔

ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ ''سڑک کے کنارے'' میں عورت ماں بن کر اپنے گناہ کا کفارہ اپنی بچی کی قربانی سے دیتی ہے لیکن واضح رہے کہ یہ عورت نا جائز تعلق یا زنا کاری کے گناہ کے بعد ماں بنتی ہے۔ وہ مریم نہیں ہے کہ جس سے بچے کی موت گناہ کا کفارہ بن جائے۔ (کفارۂ گناہ کا عیسائی تصور جو صرف مسیح کے کفارے تک محدود ہے، مریم کے کفارے کا بدل نہیں بن سکتا کیوں کہ یہ تصور بالفرضِ محال درست بھی ہو تو مریم نے مسیح کو خدا کی مرضی سے جنم دیا تھا نہ کہ مذکورہ عورت کی طرح) وہ لکھتی ہیں:

> ''یہاں المیہ صرف نوزائیدہ بچی کی موت کا نہیں ہے (واضح رہے کہ یہ بچی مرتی بھی نہیں) اس سے بڑا المیہ تو یہ ہے کہ ایک ماں اپنی مامتا کا خون کرنے پر مجبور کر دی جاتی ہے اور سماج بے دردی سے عورت کے اس سب سے اہم وجود ''ماں'' کا بھی گلا گھونٹ دیتی ہے۔''

''سماج کو مؤنث کہنے سے قطع نظر ''سڑک کے کنارے'' کی عورت اس سماجی تصور کے مطابق ہرگز ماں نہیں بنتی جس کی رو سے ایک سماجی رشتے شادی میں بندھنے کے بعد ماں بننا فطری عمل ہے چنانچہ وہ بے دردی سے اس عورت کو ماں بننے نہیں دیتا۔ جو ایک گناہ کے ارتکاب کے بعد ماں بننے یعنی ایک سماجی قدر کو پامال کرنے جا رہی تھی۔ چنانچہ اس عورت کی حمایت کرنا اور اس کے پاپ کے پھل کو کفارے کا بدل قرار دینا بے سبب جذباتیت کے سوا کچھ نہیں۔

فرائڈ اور ایلس کے علمی نظریات کو ہمارے یعنی مشرقی معاشرے یا اردو افسانے کے کرداروں پر منطبق کرنا عمومی انسانی نفسیات کے اصول کو بروئے کار لانا ہے لیکن طبعی جنس کے تصورات کی روشنی میں مشرقی کرداروں کو مغربی معاشرے کے کرداروں میں یا اس کے برعکس مغربی

کرداروں کی جنسیات کو مشرقی کرداروں میں تلاش کرنا یا دونوں میں مماثلت دیکھنا سماجی، اخلاقی اور مذہبی ہر نظریے سے غیر مناسب عمل ہے۔ جیسا کہ کفارۂ گناہ کے باب میں ہماری ناقدہ نے سیمون دی بوار، اینا کرینینا، اولنکا، اور نتاشا کے حوالوں سے کوشش کی ہے۔ کیا مشرق و مغرب کے تصوراتِ جنس میں مشرق و مغرب کا فرق نہیں؟ پھر ان کا ایک دوسرے پر اطلاق کیا معنی؟ اس فرق نے مشرقی اور مغربی ماؤں کی نفسیات میں فرق ڈال رکھا ہے اور جو نئی تہذیب ہی کا خاصہ نہیں صدیوں پرانا عمرانی مظہر ہے۔

> ''جانکی میں ایک عجیب خود سپردگی ہے۔۔۔بے غرض خود سپردگی۔ وہ اپنے آپ کو مردوں کے حوالے کرتی بھی ہے تو یہ سمجھ کر کہ اس کے ساتھ کی انھیں ضرورت ہے، اس کی ہستی ان کے لیے کارآمد ہے اور اس کا وجود ان کے لیے راحت بخش ہے۔ اس بے غرضی کا مطلب یہ نہیں کہ اس خود سپردگی میں کوئی قربانی تھی اور جانکی کو خود کوئی لذت اور مسرت نہیں ملتی تھی۔ لذت اور مسرت جانکی خود بھی محسوس کرتی تھی لیکن اسے زیادہ مسرت دوسروں کو مسرت دینے میں حاصل ہوتی تھی۔''

اب چیخوف کی ''اولنکا'' ایسا ہی کردار ہے تو یہ اس کے معاشرے اور ماحول کا اثر ہے یا سچ پوچھیں تو اس کا مقدر رہے۔ جانکی بھی جس کے سبب یکے بعد دیگرے کئی مردوں سے تعلق قائم کرتی ہے لیکن چوں کہ اس تعلق سے اسے بھی لذت و مسرت حاصل ہوتی ہے اس لیے اس کی سپردگی بے غرض نہیں رہ جانی چاہیے۔ آپ لاکھ کہیں کہ وہ اس طرح دوسروں کو خوش کر کے خوش ہوتی ہے اور جب اس میں قربانی کا کوئی جذبہ ہی کارفرما نہ تھا، تو آپ کا تصورِ کفارہ کس کام کا؟ اسی زاویے سے دیکھیں تو ''بابو گوپی ناتھ'' کی زینت کون سا کفارہ ادا کرتی ہے؟ ''کالی شلوار'' کی سلطانہ نے شنکر پر کس گناہ کی پاداش میں خود کو نثار کیا؟ ممی'' کی ممی ایک دلالہ کے سوا کیا ہے جو بہت سے جوان لڑکے لڑکیوں کو ملاتی اور پاک باز بنی رہتی ہے؟ اسی طرح ''ہتک'' کی سوگندھی کو کفارۂ گناہ کے عنوان تلے لانا کفارے کی ہتک ہی ہے۔ مریم مجدلانی اگر طوائف سے سینٹ بن گئی تھی تو یہ کسی افسانہ نگار کی فکرِ صالح کا نتیجہ نہ تھا، اس کا مقدر تھا۔

منٹو اردو افسانے کا سب سے بڑا حقیقت نگار ہے اور اپنے افسانوں میں اس نے زندگی کو اس کے حقیقی رنگوں میں بیان کیا ہے۔ یہ سچ ہے کہ اس کے نسوانی کرداروں میں اگر طوائفیں ہیں تو

وہ محض طوائفیں نہیں، انسان ہونے کے ناطے ان میں انسانی جذبات بھی زندہ ہیں۔ وہ مردوں کو اپنے جسموں سے مسرت کشید کرنے دیتی ہیں لیکن ان سے ممتا بھرا سلوک بھی کرتی ہیں تو یہ ان کی شخصیتوں کے ذاتی عوامل ہیں جن کے تقاضے وہ کسی نہ کسی طرح پورے کر لیتی ہیں مگر ایسا کرتے ہوئے وہ یقیناً اپنے پیشے کو فراموش نہیں کرتیں اس لیے ان کا گناہ بدستور قائم رہتا ہے۔ بلکہ وہ نئے گناہ کے ارتکاب کے لیے تیار نظر آتی ہیں۔ کفارہ تو مریم مجدلانی کی طرح لذت گناہ کو تیاگ دینے اور ایک داغ کو دھو کر دوسرے سے دامن بچانے کا نام ہے۔ مطلب یہ کہ آپ کی ساری ہمدردیوں کے باوجود منٹو کی گناہ گار عورتوں کی نفسیات کو کفارے کی ذیل میں نہیں لایا جا سکتا۔ ان کے ایسے سلوک کو تو طبعی نفسی علوم کے معیاروں ہی سے جانچنا چاہیے چاہے ان کا اس قسم کا مطالعہ نفسیاتی کیس ہسٹری کیوں نہ بن جائے۔

....

ممتاز شیریں نے ''دوسرا گناہ'' (قابیل کے ہاتھوں ہابیل کا قتل) ایک تنقیدی مفروضے کی طرح اخذ کیا اور بائرن کے ''کین''، شیکسپیر کے ''میکبتھ''، دوستوئفسکی کے راسکولنکوف اور ہیمنگوے کے ''قاتل'' جیسے قاتلوں سے منٹو کے ''ایشر سنگھ'' (ٹھنڈا گوشت) اور ''قاسم'' (شریفن)، کا تقابل کیا ہے لیکن اسے ''تنقید میں زیب داستان'' ہی کہا جا سکتا ہے کیوں کہ یہ مختصر مقالہ نصف سے زیادہ صرف اپنے مفروضے کی وضاحت کی نذر کر دیا گیا ہے۔ بہتر ہوتا کہ (قابیل کے مفروضے سے قطع نظر) اسے طول دے کر منٹو کے فسادات پر افسانوں کے کرداروں کی نفسی الجھنیں سلجھائی جاتیں۔ اس سے ہوتا یہ کہ مفروضے کی وضاحت کا مقالے پر حاوی ہونا گراں نہ گزرتا۔

....

صمد شاہین نے اس کتاب کا جو خاکہ دیا ہے اس میں دوسرا عنوان ''بنیادی گناہ'' کا ہے۔ (دراصل ممتاز شیریں کے تصورِ گناہ کی تھیسس کا عنوان اول) جس پر آصف فرخی اور صمد شاہین کی اطلاعات کے مطابق مصنفہ نے ایک طویل مقالہ سپرد قلم کیا تھا۔ لیکن جو گم ہو گیا یا تلف کر دیا گیا اس کی بجائے ضمیمے کے طور پر ایک ادھورا خاکہ ضرور کتاب میں شامل ہے جو بنیادی گناہ کے موضوع پر بڑی حد تک خاموش ہے۔ البتہ عزیز احمد کے تصورِ جنس پر اس کے شذرات میں تنقیدی آراء جمع کی گئی ہیں جنھیں، اگر اس عنوان پر ممتاز شیریں مقالہ لکھتیں تو اصل تحریر میں استعمال کیا جاتا۔ اس ضمیمے کی بجائے نوری نہ ناری کے پہلے مقالے میں 'فطری انسان' کی تعریف کے تحت بنیادی گناہ کے تعلق سے یہ خیال نظر آتا ہے:

"فطری انسان فطری جبلتوں اور تقاضوں، خواہشات اور ترغیبات ہیجان اور ترنگ کا مجموعہ ہے۔ فطری انسان کا تصوّر انسان کے بنیادی گناہ کے original sin انکار سے پیدا ہوا ہے، انسان اپنی افتاد (مصنفہ اس لفظ کو زوالِ آدم کے مفہوم میں استعمال کرتی ہیں) سے قبل اپنی پہلی معصومیت میں فطری انسان ہے۔"

بنیادی گناہ کا تذکرہ کرنے والے اس اقتباس کا دوسرا جملہ بہر حال وہ تصور گناہ نہیں پیش کرتا جو منٹو کے کرداروں پر لکھتے ہوئے ممتاز شیریں نے اختیار کیا ہے یعنی شجر ممنوعہ کا پھل کھانے کے بعد جنسی فعل کا ارتکاب۔ مصنفہ کا ماخوذ نظریہ ان کے فطری انسان کے نظریے سے متصادم ہے۔ جو زوال آدم کو اس فعل بد کا نتیجہ نہیں قرار دیتا بلکہ اس سے انکار کے بعد تشکیل پاتا ہے۔ گویا منٹو کے افسانوں میں فطری انسان کی دریافت کرتے ہوئے مصنفہ کے لیے وہی تصوّر نا قابل قبول تھا جس پر 'نوری نہ ناری' میں وہ کاربند نظر آتی ہیں۔

حاصل کلام یہ کہ 'معیار' کے مختلف مقالات میں مختلف قسم کی تکراروں کے بعد ممتاز شیریں 'نوری نہ ناری' کے مقالات میں مخصوص موضوعی' منضبط اور ایک معتبر تنقیدی اسلوب کو گرفت میں لینے میں خاصی کامیاب ہیں۔ انھوں نے منٹو کے کرداروں کے نفسیاتی مطالعات کو محض حقائق اور اعداد و شمار کا اندراج نہیں بننے دیا ہے بلکہ ان کی فوقیت اور تسلط میں مذہبی اور اسطوری روایات کی تہ بہ تہ معنویت کو بھی شامل کر لیا۔ اور اس طرح تجزیاتی تنقید کے عمل کو جمالیاتی اور تاثراتی رنگوں سے معمور کر دیا ہے۔

عصمت چغتائی کے فن کا لسانی و تہذیبی تناظر

کہانی ــــ جس کا جنم عورت کا ہی مرہونِ منت ہے کہ اس نے ہی سب سے پہلے ماں، نانی اور دادی کے منصب پر بیٹھ کر اس کا تانا بانا بنا تھا۔ لیکن جب یہی کہانی مافوق الفطرت کرداروں اور تصوّراتی محلوں کی بھول بھلیّوں، **surreal** اور **super natural** بنت **(texture)** سے نکل کر باقاعدہ معنیاتی ساختوں کے ساتھ فن کی سرحدوں میں داخل ہوئی تو ہراوّل دستے میں اس کا سامنا جس سپاہ سے ہوا اس میں ایک بھی ماں، نانی اور دادی کے منصب والی نہ تھی۔

منشی پریم چند کی سرداری میں اردو افسانے کا یہ کارواں جیسے جیسے آگے بڑھ رہا تھا، ہر پڑاؤ پر اسے تازہ دم جوان مل رہے تھے لیکن کہانی کا جنم جن ہونٹوں کی جنبش سے ہوا تھا وہ دو ہونٹ ــــ چولہے میں سلگتی ادھ سوکھی لکڑیوں کو پھونکنے میں مصروف تھے۔ آنکھوں سے بہنے والے پانی کے نمک سے بھرے بھرے۔ تاکہ دوسرے ہونٹوں کے لیے روغنی روٹیاں اور زبان کے چٹخارے کے لیے مزیدار سالن تیار ہو سکے۔

یہ تو بھلا ہو عصمت چغتائی کا کہ اس زرد، زرد اندھیرے کی جان لیوا گھٹن کے خلاف علمِ بغاوت بلند کر بیٹھیں اور ہلدی و لہسن میں بسے ہوئے آنچل کو پرچم بنا کر کہانی کے اس دوسرے عہد کو نئی مہک نئی بو سے آشنا کیا۔ اسی عورت کی بغاوت سے عصمت چغتائی کی کہانیوں کا لسانی و تہذیبی منظر نامہ تیار ہوتا ہے۔ ہم عورت کو الگ رکھ کر عصمت کے فن کا جائزہ لے ہی نہیں سکتے۔ وہ خود تسلیم کرتی ہیں کہ:

> ''جگ بیتی اگر اپنے آپ پر بیتی محسوس نہ کی ہو تو وہ انسان ہی کیا۔''

اور یہی جگ بیتی وہ اس طرح آپ بیتی بنا دیتی ہیں کہ اکثر خود نوشت کا ذائقہ زبان پر آ جاتا ہے۔ عصمت نے عورت کو تحت الثریٰ میں نہیں بلکہ تمام انسانی جبلتوں اور انسانی نفسیات

کے خانوں میں رکھ کر دیکھا۔ عورت جو خود ایک الگ لسانی و تہذیبی علامت کی حامل ہے۔ عصمت کے قلم نے اس کی معصومیت، اس کی خودّاری اور سماجی بندشوں کے سبب داخلی کشمکش اور نفسیاتی الجھن کو زبان عطا کی۔ شاید اسی لیے کرشن چندر کو "عصمت کے افسانے عورت کے دل کی طرح پر پیچ اور دشوار گزار" نظر آتے ہیں۔ حضورِ اکرمؐ نے بھی اس حقیقت سے بنی آدم کو آگاہ کیا ہے کہ جذبات کی فراوانی اور حسّیات کی نزاکت اور انتہا پسندی عورت کی فطرت میں ہے۔ اور اسی فطرت پر اللہ نے اس کو پیدا کیا ہے۔ اور یہ عورت کے لیے عیب نہیں بلکہ اس کا حسن ہے۔ وہ بائیں پسلی سے پیدا کی گئی لہٰذا اس کے اندر ٹیڑھا پن فطری ہے اس کو سیدھا کرنے کی کوشش کرو گے تو ٹوٹ جائے گی۔ عصمت کی عورت بھی اسی فطری حسن یا complexes کے ساتھ ایک جانی پہچانی ہستی ہے۔ وہ قطعی مشرقی ماحول کی پروردہ ہے اور اسی لیے یہ ہندوستانی عورت ہر عہد اور ہر دور کی عورت ہے۔ اور کرشن چندر کے مطابق یہ ہندوستانی عورت اپنی روح میں بیداری اور بیداری کے ساتھ نسیمِ صبح گاہی اور توانائی محسوس کر رہی ہے۔

لیکن درحقیقت عصمت کی یہ ہندوستانی عورت جس میں کرشن چندر نے روحانی بیداری اور توانائی کا سراغ پایا ہے پریم چند کی کہانیوں کی عورت کی طرح روایتی سانچوں اور آدرشوں میں ڈھلی ڈھلائی عورت سے بالکل مختلف ہے۔ منٹو نے شعوری طور پر جنس (sex) کی سچائی کو تسلیم کیا ہے۔ لیکن عصمت نے اس قدر جرأت مندانہ اور فطری انداز میں اس کو کہانیوں کا موضوع بنایا کہ سب کو حیران کر دیا۔ عصمت کی کہانی "لحاف" نے ایک ہی جست میں وہ تمام فاصلے طے کر لیے جو عام ادبی اقدار، متعین متوازی خطوط اور باغیانہ، بے لاگ حقیقت طرازی کے مابین تھے۔ عصمت کو شکنتلا کی طرح مظلوم، روتی بسورتی، شوہر کی بے وفائی اور ناقدری کے غم میں گھلتی اور اپنے فطری جذبات کا گلا گھونٹنے والی، گلے شکوے کرتی عورت سے سخت نفرت تھی۔ عصمت کی "لحاف" اور "ہم سفر" جیسی کہانیاں عورت کو ستی ساوتری امیج کے کھونٹ سے کھول کر (کہ مردوں نے زبردستی اس کھونٹ سے عورت کو باندھ رکھا تھا) فطرت کے وسیع کارخانے میں لے گئیں جہاں وہ نئے سرے سے ڈھلتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔

عصمت نے feminism کا نعرہ نہیں لگایا لیکن مس وولف کے اس مقولے کو ضرور یاد رکھا کہ عورتوں کو کچھ کہنے اور لکھنے سے پہلے اپنے دل سے فرشتہ صفت عورت ہونے کے اس احساس کو نکال دینا چاہیے جو دراصل مردوں کا دیا ہوا احساس ہے۔ اور اسی regimentation (گروہ بندی) کے خلاف عصمت کے قلم کی کاٹ اور تیزی کوندے لپکاتی محسوس ہوتی ہے۔ اور ایسی

رچ بس گئی ہے ان کے یہاں کہ ان کی پہچان بن گئی ہے۔ عصمت کا چا تلا لہجہ، زبان کا تسلسل و ربط، تیز رفتاری اور برمحل محاوروں، تشبیہات اور نسوانی لب و لہجہ کا انداز ایک بے ساختہ آبشار کی طرح ذہن کی وادی میں یوں گرتے ہیں کہ روح تک سنسنا جاتی ہے۔ کہانی ''بیمار'' کا آغاز کس طرح ذہن کے کینوس پر تصویریں بناتا ہے ملاحظہ فرمائیں:

> ''اور پھر دندنا کر بخار چڑھتا اور ٹکٹکی بندھ جاتی۔ معلوم ہوتا ہڈیاں چٹ چٹا رہی ہیں اور کھال جھلنے لگتی۔ گلے میں رہٹ چلنے لگتا۔ چوں۔ چر۔ شرڈ۔ دکھڑ۔ اور پھر کھانسی کے پھندے پڑنے لگتے۔ زبان تو جوتے کا تلا ہوگئی تھی۔ بکھٹی بکھٹی سڑاندی دوائیں کھاتے کھاتے اس میں جو گلٹیاں ہوتی ہیں وہ بھی مردہ ہوگئی تھیں۔ اسے یاد آتا تھا جب کہ وہ چھوٹا سا تھا تو کونین (quinine) کتنی کڑوی، املیاں کتنی کھٹی اور شکر کی گولیاں کتنی میٹھی ہوتی تھیں۔''

عصمت کے یہاں لسانی تجسیم نے تہذیبی تناظر کو ایک قدرتی آہنگ عطا کرنے میں زبردست رول ادا کیا ہے۔ وہ کرداروں اور واقعات کو اس قدر فطری بنا دیتی ہیں کہ کچھ بھی غیر مانوس نہیں لگتا۔ ''ایک شوہر کی تلاش'' کا آغاز ملاحظہ فرمائیں۔ کیسی پراسراریت ہے کہ قاری کی سانسیں چند ثانیوں کے لیے رک سی جاتی ہیں:

> '' سفر لمبا اور ریل زیادہ ہلنے والی۔ نیند دور اور ریت کے چھپا کے۔ اوپر سے تنہائی۔ سارا کا سارا ڈبہ خالی پڑا تھا۔ جیسے قبرستان میں لمبی لمبی قبریں ہوں۔ دل گھبرانے لگا۔ اخبار پڑھتے پڑھتے تنگ آ گئی۔ دوسرا لیا۔ اس میں بھی وہی خبریں۔ دل ٹوٹ گیا۔ کاش میں قبرستان میں ہوتی۔ بلا سے مردے ہی نکل پڑتے۔ بنچوں کو دیکھ دیکھ کر جی ہول رہا تھا۔ کاش کوئی آ جائے۔ کاش؟''

چھوٹے چھوٹے جملے، روزمرّہ کے الفاظ، ان کے کرداروں کے اندر کے رنگ اور فضا، اور خوبصورتی کے ساتھ ساتھ بدصورتی کو بھی جوں کا توں پینٹ کر دینے پر قادر ہیں۔ ایک اور بھی خوبی ہے عصمت کی کہ عصمت کا قاری ان کے ساتھ ساتھ چلتا ہے۔ چاہے وہ کتنا ہی ذہین اور تیز کیوں نہ ہو ان کے آگے چھلانگ لگا کر نہیں پہنچ سکتا۔ اور ایمائی طور پر کہانی کے سرے سے بندھ جاتا

ہے۔ پطرس نے لکھا ہے کہ:

''اردو ادب میں جو امتیاز عصمت کو حاصل ہے اس سے منکر ہونا کج بینی اور بخل سے کم نہ ہوگا۔''

کیوں کہ عصمت کا سبجیکٹ وہی بائیں پسلی سے پیدا کی گئی مخلوق ہے اور عصمت کے فن کے لسانی اور تہذیبی منظرنامے کی بات ''ٹیڑھی لکیر'' کے بغیر مکمل نہیں ہوسکتی۔ ''ٹیڑھی لکیر'' عصمت کا وہ ناول ہے جس پر اشاعت کے بعد ادبی حلقوں میں خاصی لے دے مچی تھی اور عصمت کو صفائی دیتے ہوئے لکھنا پڑا تھا کہ:

''علمِ نفسیات کو پڑھئے تو یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون بیمار ہے اور کون تندرست....... ٹیڑھی لکیر کی ہیروئن نہ ذہنی بیمار ہے اور نہ جنسی۔ جیسے ہر زندہ انسان کو گندے ماحول اور آس پاس کی غلاظت سے ہیضہ، طاعون ہوسکتا ہے اسی طرح ایک بالکل تندرست ذہنیت کا مالک بچہ بھی اگر غلط ماحول میں پھنس جائے تو بیمار ہوسکتا ہے اور موت بھی واقع ہوسکتی ہے۔''

Aspects of the Novel میں ای۔ ایم۔ فارسٹر بھی یہی کہتا ہے کہ

''کہانی کا کام یہی ہے کہ وہ زندگی کے واقعات کو زمان کی ترتیب کے ساتھ بیان کرے۔''

اور عصمت نے یہی کیا ہے۔ واقعات اور زندگی کی یہ ترتیب ''ٹیڑھی لکیر'' میں ان کے لسانی اور تہذیبی منظرنامہ کو اور بھی نمایاں کرتی ہے۔ واقعات آگے بڑھتے ہیں اور قاری پر آہستہ آہستہ وہ گرہیں کھلتی ہیں جو اگر زمان کی قید سے آزاد ہوتیں یا واقعات کے تسلسل سے بے گانہ ہوتیں تو پلاٹ اور کردار الجھ کر رہ جاتے۔ اس کا زمانہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد کا زمانہ ہے جو ہندوستان میں غلامی سے چھٹپٹاتے عوامی جذبات، تحریکِ آزادی، اندیشوں، امیدوں اور آرزوؤں و سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کا آئینہ دار ہے۔

یہ ناول ایک ایسی لڑکی کی کہانی پیش کرتا ہے جو محبت اور توجہ کی ازلی بھوکی ہے اور اس کے نفسیاتی اسبابِ وعلل بھی موجود ہیں۔ ماں باپ کی دسویں اور ناقابلِ توجہ اولاد یہ لڑکی جس نے ماں کے نرم گرم اور میٹھے لمس کا مزہ نہیں چکھا۔ انا نے جسے دودھ پلایا اور منجھلی بہن یعنی ''منجھو بی'' نے جس کو مار کوٹ کر انسان بنانے کی کوشش کی لیکن وہ اور حساس ہوتی گئی۔ اپنی محرومیوں کا بدلہ وہ چلا کر، شور مچا

کر، دوسرے بھائی بہنوں اور ہم عمر بچوں کو نوچ کھسوٹ کر لیتی۔ پورے خاندان اور محلہ پڑوس کے بچے جس سے نالاں اور وہ ان سب کے خون کی پیاسی۔ شرارتوں میں سے سب کی گرو پڑھائی لکھائی میں سب سے پھسڈی آخر تنگ آ کر اسے ہوسٹل بھیج دیا گیا جہاں اس کی شخصیت میں اور چار چاند لگے۔ اس بالکل غیر بلکہ غیر محفوظ دنیا میں اس کی شخصیت نے داخلی اور خارجی تبدیلیوں کا احساس کیا۔ اور بتدریج عمر کی ہر نئی منزل پر نئے تجربات سے دوچار ہوئی۔ کبھی دوسروں کو چاہا اور کبھی خود کو چاہے جانے کی خواہش اس کے دل میں مچلی۔ نفرتیں بھی کیں۔ ٹھگی بھی گئی۔ دوسروں کو سہارا بھی دیا اور فلرٹ بھی کیا۔ خود میں جھانک کر بھی دیکھا اور اپنے گرد پھیلی ہوئی وسیع دنیا کا مشاہدہ بھی کیا۔ لیکن اس کے ازلی ٹیڑھ پن نے اس کا کہیں ساتھ نہ چھوڑا۔

عصمت نے اس کہانی کو اس قدر فنکارانہ انداز میں برتا ہے کہ ''ٹیڑھی لکیر'' کی تمام نفسیاتی منزلیں قاری خود طے کرتا محسوس کرتا ہے۔ عصمت کے ناولوں میں عام طور پر ایک خاص طرح کا معاشرہ ملتا ہے جو ان کے کرداروں کی قوت اور دلچسپی کا راز ہے۔ فرائڈ کے نظریہ ''شعور اور لاشعور'' سے وہ پوری طرح کام لیتی ہیں۔ عصمت کے یہاں کبھی کبھی تو محض ایک مخصوص کردار ہی پورے ناول کی تحریک بن جاتا ہے۔ فارسٹر کہتا ہے:

> ''ناول نگار بڑی تعداد میں لفظی پیکر تراشتا ہے جو کم و بیش خود اسی کا آئینہ ہوتے ہیں''

اور ''ٹیڑھی لکیر'' کی مصنفہ پر تو یہ الزام بھی ہے۔ بقول خود عصمت:

> ''کچھ لوگوں نے یہ بھی کہا کہ ٹیڑھی لکیر میری آپ بیتی ہے۔ میری دانست میں تو یہ کہانی کا عیب نہیں ہے۔ یقیناً کہانی اور کردار میں ایسی مانوسیت ہے کہ وہ صرف لفظی پیکر نہ رہ کر جاندار بن جاتے ہیں۔ پلاٹ اور کردار کو اس حد تک زندہ کر دینا کہ وہ آپ بیتی لگنے لگے۔ فن ہی کہلائے گا۔''

عصمت پر جو الزامات لگائے گئے اس کی وجہ شاید ان کے ہم عصروں کا بونا پن ہے۔ یا پھر ایک خاتون فن کار ہونے کے سبب عصمت کو ملامت اسی لیے بنایا گیا کہ انہوں نے ایک ایسی عورت کے کردار کو زندہ کر دیا جو آج بھی ہمارے معاشرے میں کہیں نہ کہیں موجود ہے۔ ان کے یہاں سپاٹ اور تہہ دار دونوں طرح کے کردار موجود ہیں۔ کئی سپاٹ اور تہ دار کرداروں کے درمیان خود مرکزی کردار یعنی شمن کبھی سپاٹ کردار محسوس ہوتی ہے اور کبھی تہہ دار اور اس طرح دونوں طرح کے

کرداروں سے اس کا رشتہ نہایت مضبوط ہے۔ حالاں کہ عصمت کی زیادہ تر کہانیوں اور ناولوں میں ان کے مرکزی کردار نا آسودہ زندگی گزارنے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں تاہم جس طرح ویلز کے کسی کردار کا خلاصہ ایک جملہ میں نہیں کیا جا سکتا اسی طرح عصمت کے کردار بھی اجمالی طور پر اس خلاصے کے محتاج نہیں ہیں۔ ویلز کی طرح اس کے کردار بھی مثالی کردار نہ ہو کر بھی خود اپنی گرمی اور اپنی طاقت کے بل بوتے پر زندہ رہتے ہیں۔ اور یہ توانائی عصمت کے فن کی خاص پہچان ہے۔ فارسٹر کا کہنا ہے کہ انسانی زندگی میں پیدائش، غذا، نیند، محبت اور موت یہ پانچ ایسے حقائق ہیں جو نمایاں ترین اہمیت کے حامل ہیں۔ عصمت نے ان پانچوں اجزاء کو پلاٹ کے **texture** میں بڑے فطری انداز میں سمو دیا ہے۔ ''ٹیڑھی لکیر'' کا آغاز ہی اس اقتباس سے ہوتا ہے:

> ''وہ پیدا ہی بہت بے موقع ہوئی۔ بڑی آپا کی چہیتی سہیلی سلمیٰ کی شادی تھی وہ بیٹھی چھپا چھپ سروئی کریپ کے دوپٹے پر لچکا ٹانک رہی تھی۔ اماں اتنے بچے جننے کے بعد بھی ننھی بنی ہوئی تھیں۔ بیٹھی جھانوے سے ایڑھیوں کی مردہ کھال گھس کر اتار رہی تھیں کہ ایکا ایکی گھٹا جھوم کر آئی اور وہ دہائی ڈالی کہ میم کو بلانے کا سارا ارمان دل کا دل میں رہا اور وہ آن دھمکی۔۔۔ نو بچوں کے بعد ایک اضافہ، جیسے گھڑی کی سوئی ایک دم آگے بڑھ گئی اور دس بج گئے۔ حکم ملا ننھی سی بہن کو نہلانے کے لیے گرم پانی تیار کرو۔ پانی سے زیادہ کھولتے آنسو بہاتی آپا نے چولہے پر پتیلی چڑھا دی'' ''خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو۔ اماں کی کوکھ کیوں نہیں بند ہو جاتی۔'' حد ہو گئی تھی۔ بہن بھائی اور پھر بہن بھائی۔ بس معلوم ہوتا تھا بھک منگوں نے گھر دیکھ لیا ہے۔ اڈے چلے آتے ہیں۔''
>
> ''اور یہ سب ابا کا قصور تھا۔ کیا مجال جو اماں دودھ پلا جائیں۔ ادھر بچہ پیدا ہوا اور ادھر آگرے سے گوالن بلوائی۔ وہ دودھ پلائے۔ اور بیگم کی پٹی سے پٹی جڑی رہے۔''

شروع سے آخر تک عصمت کے قلم کا جادو قاری کے سر چڑھ کر بولتا ہے۔ کم الفاظ میں زیادہ مفاہیم کی ادائیگی اور **Ieconic** طرزِ تحریر کے ساتھ بھرپور منظر کشی کچھ عصمت کا ہی حصہ ہے۔ جو ان کے اسلوب کی جان ہے۔ اور نیند جسے کہتے ہیں کہ سولی پر بھی آ جاتی ہے شمن بھی ہمیشہ

تھک کر اس پناہ گاہ کی متلاشی رہی ہے۔اس نے اس کی بدولت بہت کچھ کھویا ہے۔نیند نے اس کی انا کو چھینا، منجھو بی کے دور ہو جانے کا احساس کرایا۔رسول فاطمہ سے نجات دلائی۔شمن نے ٹوٹ کر تو کسی کو نہیں چاہا لیکن کئی جذباتی لمحے اس کو تہہ و بالا ضرور کر گئے۔رائے صاحب جو اس کی عزیز سہیلی پریما کے پتا ہیں اور جن کے بدن سے شمن کو پراسرار مندروں کی خوشبو آتی ہے اسی ہندوستانی تہذیبی ورثے کی علامت ہیں اور آخری چیز یعنی زندگی کا آخری لازمہ موت۔۔۔اس میں بھی مخصوص معاشرے کی بھرپور عکاسی ہے۔حقیقی موت سے پہلے ہی شمن کئی بار مری ہے۔اپنی ایک لمبی بیماری کے دوران تو اس نے اور بھی تلخ تجربات اٹھائے:

> ''جی تو اس کا ایک دن جلا جب خاندان کے دو بڈھوں کو جنازے کی نماز پر بحث کرتے سنا۔وہ دونوں اس کی طرف منہ کر کے ریہرسل سی کر رہے تھے۔۔۔پھر چند لوگ کفن کی لمبائی چوڑائی پر بحث کرنے لگے۔دورانِ گفتگو وہ کاغذ کے نمونے موڑ موڑ کر تشریح کرتے جاتے۔۔۔''

اور اس طرح شمن کو اپنی موت کا یقین ہو جاتا۔اب اگر ہم فنتاسی **fantasy** کی طرف آئیں تو یہ حقیقت ہے کہ اس میں بھی عصمت نے ہندوستانی تہذیب کی عکاسی میں فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے:

> ''ایک دن اس نے ایک مہارشی کی ارتھی بڑی دھوم دھام سے نکلتے دیکھی۔مہارشی کو پالکی میں باندھ کر بٹھا دیا گیا تھا۔دانت کھلے ہوئے اور منہ پر سندور، ہلدی اور چندن کے داغ، جلد باسی بیگن کی طرح جھریوں دار اور سیاہ۔اس پر ہلکی ہلکی سڑے گوشت کی سی بساند۔پھر تو یہ حال ہو گیا کہ مارے ڈر کے دن کو اکیلے کمرے میں جاتے دم نکلتا۔رات کو معلوم ہوتا وہی پالکی والا مردہ اس کے سرہانے بیٹھا ہے۔وہ ہمت کر کے آنکھیں ٹیڑھی کر کے دیکھتی اور وہ چھپ سے پلنگ کے نیچے چھپ جاتا۔کبھی پٹی کے نیچے سے ہاتھ پھیلا کر اس کا گلا ٹٹول رہا ہے۔کبھی غسل خانے میں اس کے پیچھے پکڑنے لپکتا ہے۔''

''بعض وقت رات کا کھانا کھاتے میں ایسا معلوم ہوتا کہ مردہ

انگلیاں اس کے ٹخنے، میز کے نیچے ٹٹول رہی ہیں۔ وہ ڈر کر پیر
پیچھے کھینچتی تو وہ ہاتھ بھی ساتھ لٹکا چلا آتا۔ چیخ مار کر الگ کرتی تو
معلوم ہوتا کہ وہ خود اس کی شلوار کا پائینچہ ہے۔"

پروفیسی (profecy) اور آہنگ کے مروجہ پیمانوں اور کسوٹی کے لیے عصمت کے یہاں مثالوں کی کمی نہیں۔ عصمت چغتائی ہینری جیمس کی طرح صرف پیٹرن کی شائق نظر نہیں آتیں اور نہ فنتاسی کو بلا وجہ ٹھونسنے کی کوشش کرتی ہیں بلکہ نفسیات کی گرہوں کو مانوس اور جاندار اسلوب کے سہارے کھولتی ہیں۔ ان کے کردار اپنی ہی زبان اپنے ہی لہجے اور اپنی ہی تہذیب کی مانوسیت کے ذریعہ زندگی کرتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو غیر ضروری طور پر ذہین نہیں دکھاتیں اور نہ واقعات کو کرداروں کے موافق بنانے کی کوشش کرتی ہیں اسی لیے ان کے یہاں روایتی انجام نظر نہیں آتا۔ آخر میں ان کے تہذیبی اور لسانی منظر نامہ کے سلسلے میں یہ ضرور کہوں گی کہ آج جغرافیائی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی حالات کچھ ہوں ان کا تہذیبی اور لسانی منظر نامہ زندہ ہے اور زندہ رہے گا کہ جب تک ناآسودہ پسماندگی کا شکار، نفسیاتی الجھنوں میں گرفتار ایک باغی عورت زندہ ہے۔

■ ■ ■ ■ ■

قرۃ العین حیدر کا جہانِ تخلیق

اردو کی ذہین مصنفہ قرۃ العین حیدر کا جہان تخلیق موانست او رآ گہی کے ایک ایسے دائرے میں آباد ہے جس سے ان کے لاشعوری رشتوں اور شخصی نسبتوں کے تعلق کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ خوش حال اور اعلیٰ متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ گھرانوں کے افراد، کانونٹ کی لڑکیاں، سیاسی اور تہذیبی مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے خوش لباس نوجوان، آراستہ ڈرائینگ روم میں جذباتی مہمات اور فتوحات پر تبصرہ کرتی ہوئی فیشن ایبل خواتین کردار قرۃ العین حیدر کے مخصوص کردار ہیں۔ 'اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو' سے قطع نظر انھوں نے نچلے طبقے کے انسانوں اور ان کے مسائل کو کبھی درخور اعتناء نہیں سمجھا اور اس طبقے سے ذہنی طور پر کبھی قریب نہیں آئیں۔ انھوں نے اس ماحول کو اپنے افسانوں اور ناولوں کا ماسکہ قرار دیا ہے جس کے نشیب و فراز سے انھیں پوری واقفیت تھی اور یہ قرۃ العین حیدر کی فکشن نگاری کا ایک مثبت پہلو ہے۔ انھوں نے اپنے فکر و فن اور اپنے قاری دونوں کے ساتھ انصاف کیا ہے اور اپنی ادبی دیانتداری پر آنچ نہیں آنے دی ہے۔ وہ انجانی گزرگاہوں میں بھٹکنے کے بجائے ایسے جانے بوجھے راستوں پر سفر کرنا پسند کرتی ہیں جن کے پیچ و خم سے وہ بخوبی واقف ہیں۔ ادب میں جاندار اور توانا تخیل اور مکتبی علم' مشاہدے اور تجربے کے مقابلے میں بعض وقت پست اور بے بس بھی نظر آتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی اکثر تخلیقات میں اودھ، اتر پردیش، اور مشرقی ہندستان کا ماحول اپنے تاریخی تناظر اور تہذیبی انفرادیت کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے اور اس فضا سے جذباتی ربط نے اس پس منظر میں پیش ہونے والے کرداروں کو زندگی کی حرارت اور حقیقت پسندی کے عناصر سے تابندگی عطا کی ہے اور وہ قاری کے ذہن پر دیرپا اثر مرتب کرتے ہیں۔ برطانوی نو آبادی کے عہد اور اس دور کے ہندستانی معاشرے کی قدریں اور ان کی توجیہ بار بار اپنی طرف منعطف کرتی ہیں اور کہیں کہیں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یادوں اور **nostalgia** کے سہارے ماضی کی بازیافت سے لطف اندوز ہونے کا رجحان ان کی تحریروں پر غالب آ گیا ہے۔ یہ

دور ہندستان میں دو عظیم جنگوں، نو آبادیات کے زوال، آزادی کی جد و جہد اور تہذیبی اعتبار سے ایک اہم اور پیچیدہ دور تھا۔ اس پورے منظر نامے کا مصنفہ نے انسانی تاریخ کے ایک جزو کی حیثیت سے مطالعہ کیا۔ قرۃ العین حیدر ماضی پرست ہیں وہ تہذیب و شائستگی اور اعلیٰ انسانی اقدار کی قدر شناس ہیں اور ان میں آفاقیت کے عناصر کی متلاشی نظر آتی ہیں۔ تقسیم سے پہلے اور اس کے بعد کی ہندستانی زندگی، مہاجرت کا کرب، تہذیبی زندگی کا منتشر ہوتا ہوا شیرازہ اور اقدار کی پامالی سے متعلق متعدد موضوعات نے ان کی تخلیقات میں عصری حسیت کی لہر دوڑا دی ہے۔ ''میرے بھی صنم خانے'' سے لے ''کر چاندنی بیگم'' اور ''گردشِ رنگ چمن'' تک قرۃ العین حیدر کی تخلیقات کا غالب رجحان وقت کی پراں اور گریزاں نوعیت اور اس کے مراجعت نا آشنا کردار کا احساس ہے۔ جدید فکر کا یہ پہلو کہ وقت ایک دور مسلسل ہے اور وہ ماضی حال اور مستقبل کے تعینات سے ماوراء ہے عالمی سطح پر ناول اور افسانے میں نئی تکنیک سے روشناس کرانے کا محرک ثابت ہوا ہے۔ موجودہ دور میں وقت کی لہروں اور انسانی حافظے کی نقش گری کے درمیان ہم آہنگی پیدا کرنے کے رجحان نے تقویت پائی ہے۔ اردو فکشن میں اس کی سب سے اچھی مثال ''آگ کا دریا'' ہے جس میں شعور کی رو کی کارفرمائی سے ایک نئی تکنیک معرض وجود میں آئی ہے۔ تلازمۂ خیال اور شعور کی رو stream of consciousness کا مسئلہ وقت سے براہِ راست طور پر وابستہ ہے اور اس میں وقت گھڑی کے نظام کے تابع نہیں ہوتا۔ وقت کا نظام شعور کے دائرے میں پہنچ کر درہم برہم ہو جاتا ہے اور ماضی کے جس لمحے کو مرکز توجیہ بنایا جاتا ہے وہ لمحہ موجود بن جاتا ہے۔ شعور کے حلقہ کار میں تصورات و واقعات بظاہر بے ربط، پراگندہ، منتشر اور بکھرے ہوئے معلوم ہوتے ہیں لیکن ان کی بے ربطی کو تلازمۂ خیال ایک ان دیکھے رشتے میں پرو کر مسلسل مربوط اور بامعنی بنا دیتا ہے۔ وقت کے اس تصور کو نفسیاتی وقت psychological time سے موسوم کیا گیا ہے۔ وجودی فلسفے کے ماننے والوں نے وقت کی اپنے نقطۂ نظر سے تشریح کی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے وجودیت (Existentialism) کے دو بنیادی عوامل وقت اور انسانی وجود کی اس میں شرکت 'زندگی کا انجام یعنی موت اور انسانی نسل کی مسلسل بقا کو ''آگ کا دریا'' کا مرکز و محور بنایا ہے۔ فرد کی موت انسانی وجود کا نقطۂ اختتام نہیں ایک تسلسل ہے۔ ''آگ کا دریا'' کا آغاز ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ان مصرعوں سے ہوا ہے جن میں دریا کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ

''ایک طاقت ور دیوتا ہے'' ------ جو'' مرجھاتے ہوئے
پھولوں کا خاموش تماشائی ہے۔''

ایلیٹ نے دریا کو جو وقت کا استعارہ ہے ایک غضبناک اور تباہ کن دیوتا سے تعبیر کیا ہے۔
حقیقت یہ ہے کہ ''آگ کا دریا'' کا سب سے توانا، فعال اور اہم محرک وقت ہے، وقت تہذیبوں کے عروج و زوال کی داستانیں اور انفرادی زندگی کے تجربات اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے رواں دواں ہے۔ فنا وجود کے تسلسل ہی کا ایک مرحلہ ہے اور وقت کے سیل رواں کا ایک تموج ہے۔ ماضی بدلتا نہیں اور وہ حال سے اپنی بے تکلفی کا منکر ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ندی نے وقت کے استعارے کی حیثیت حاصل کر لی ہے ایک اقتباس ملاحظہ ہو۔

> ''چھتر منزل کے پیچھے سورج ڈوبا۔ ندی کے کنارے کنارے ڈونگیوں میں چراغ جلے۔۔۔ندی نے اپنا سفر جاری رکھا۔۔۔جب آدمی تنہائی اور رات کے اندھیرے سے ڈرتا ہے تو اسی ندی میں پناہ لیتا ہے کیوں کہ اکیلا آدمی وقت کے سوا اور کہاں جا سکتا ہے''[۱]

قرۃ العین حیدر کے کرداروں کا بار بار دریا کی طرف متوجہ ہونا اور دریا کے کنارے ان کی مراجعت اس حقیقت کا احساس دلاتی ہے کہ وقت زندگی کی علامت اور اس کا ایک جزو ہے۔ ''کار جہاں دراز ہے'' میں میر احمد علی جنگ آزادی کا ایک مجاہد ہے جسے ناول نگار نے ''شخص نا معلوم'' سے موسوم کیا ہے اور اسے روح عصر قرار دیا ہے ''اسلامیانِ ہند'' کی روح کا یہ پیکر گاگن ندی کے کنارے بیٹھا جیوں؟ کو یاد کر کے افسردہ ہو جاتا ہے اور سوچتا ہے کہ: ''ضیاء الدین صاحب پھر واپس آ گئے وہ کیا سامنے کھڑے ہیں، فلاسفہ کی کتابوں میں آیا ہے کہ ہمارے اجداد ہمارے اندر زندہ ہیں جسمانی اور مابعد الطبعیات دونوں طرح۔''

حال میں ماضی کی باز یافت کا یہ انداز قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فلیش بیک (flash back) کا لطف و اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اپنے تصور وقت اور انسانی وجود میں اس کی شمولیت کی تشریح کے سلسلے میں قرۃ العین حیدر کے ایسے جملے کہ:

> ''انسان خود خدا ہے یا جسم اور ورح کی کوئی اصلیت نہیں یا روح کا آوا گمن نہیں محض کرم کا آوا گمن ہے''

قاری کے ذہن کو اُلجھا دیتے ہیں اور وہ ان بیانات کی اپنے نقطۂ نظر سے وضاحتیں کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔
فکشن اور فلسفے میں فاصلے کی کمی دقت طلب بھی ثابت ہوتی ہے۔ بدھ مت، ہندو مت،

ویدانت اور اُپنیشد پر مصنفہ کے طویل لیکچر ناول پر بار بن گئے ہیں۔ ''آخرِ شب کے ہم سفر'' میں یہ تصور بنیادی اہمیت کا حامل نظر آتا ہے کہ نئے نظریات سے بہرور روشن خیال نسل بھی بالآخر اپنے مرکز اور اصل کی طرف لوٹتی ہے اور مستقبل کی پیش قدمی حال اور ماضی سے وابستہ ہوتی ہے۔ اس ناول میں دیپالی سرکار پرانی نسل کی نمائندہ ہے۔ تو نجم السحر نئی نسل کی ترجمان ہے۔ وہ کہتی ہے

''کل کے باغی آج کے اسٹبلشمنٹ stablishment

میں شامل ہو چکے ہیں۔ تم آج کے باغی ہو، ہو سکتا ہے کہ کل کے

اسٹبلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ'' (ص ۳۳۱)

تاریخِ انسانی کے بارے میں قرۃ العین حیدر کا یہ طرزِ فکر ان کے تصور وقت کا رہینِ منت ہے جو ماضی، حال اور مستقبل کے تسلسل اور جامعیت کا آئنہ دار ہے۔ مسجد قرطبہ میں اقبال نے کہا تھا۔

تیری شب دراز کی اور حیثیت ہے کیا

ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

قرۃ العین حیدر نے اقبال کا یہ شعر'' کار جہاں دراز ہے'' جلد دوم کے آخری باب کے تیسرے حصے کے سرنامے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ وقت کا یہ تصور جس کی اساس فلسفے پر رکھی گئی ہے قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں بار بار جلوہ گر ہوتا رہتا ہے۔ '' کار جہاں دراز ہے''، ''آخر شب کے ہم سفر'' اور'' آگ کا دریا'' میں تصوّر وقت کی وضاحت کے لئے کہیں ایلیٹ کی نظم کا حوالہ دیا گیا ہے تو کہیں اقبال کے مصرعوں سے کام لیا گیا ہے اقبال نے کہا تھا۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ

میری تمام سرگذشت کھوئے ہوؤں کی جستجو

قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں کھوئے ہوؤں کی جستجو انہیں ماضی میں لے جا رہی ہے۔ یہ رجعت پرستی نہیں حال سے ماضی کے ربط و ضبط کا اظہار ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بار بار اس خیال کی ترجمانی کی ہے کہ انسان کے وجود میں اس کا ماضی زندہ رہتا ہے۔ '' کار جہاں دراز ہے'' میں ان کا یہ تصوّر پوری طرح اجاگر ہو گیا ہے۔ وقت کا فلسفہ قرۃ العین حیدر کا مرغوب اور پسندیدہ موضوع ہے اور میرے بھی صنم خانے ہی سے اس کے نقوش ابھرے نظر آتے ہیں ''میرے بھی صنم خانے'' میں قرۃ العین حیدر رقمطراز ہیں:

''ایک کارواں جو آگے بڑھتا ہے ماضی کا افسوس اور فردا کی فکر اس

کی رفتار پر اثر انداز نہیں ہو سکتے نئے دن آتے ہیں اور نئی راتیں
آتی ہیں جھکڑ چلتا ہے اور آندھیاں اُٹھتی ہیں کسی کو موت آتی ہے
اور کسی کو نہیں آتی ہے۔''

(صفحہ ۲۵۔۲۶)

''گردشِ رنگِ چمن'' میں بھی تاریخ کی معنویت اور تسلسل کی زیریں لہریں اُٹھتی رہتی ہیں۔ مسز عندلیب اس ناول میں اپنے رفیقِ حیات کے برعکس زندگی کو بدلتے ہوئے زاویوں سے دیکھتی ہیں۔ وہ سماجی اور تہذیبی حسیت کے تغیر و تبدل کو وقت کے چوکھٹے میں پرکھتی ہیں، نواب، فاطمہ، دلنواز، فلو مینا، مہرو، شہوار خانم۔ منصور کاشغری اور راجہ دلشاد علی ایسے کردار ہیں جن کی جڑیں ماضی میں دور تک پیوست ہیں۔ راجہ دلشاد علی حقیقت کا متلاشی ہے اور اپنی ڈائری میں وہ ایک جگہ لکھتا ہے کہ ''سارا وقت ایک ہے قرانی وقت، آن واحد، خدا کے نزدیک سب آج ہے'' قرۃ العین حیدر کو آگ کا دریا میں اپنے تصوّرِ زماں کی عکاسی کا ایک اچھا موقعہ میّسر آیا تھا اور اس کے لیے شعور کی رو کی تکنیک کارگر اور موثر ثابت ہوئی۔ اس تکنیک میں وقت ایک آزاد اکائی کی حیثیت سے نمایاں ہوتا ہے۔ انگریزی میں اٹھارویں صدی کے ناول نگار لارنس اسٹرن **Laurence steren** نے اپنے ناول میں اسے برتا تھا۔ اور زمان و مکان کے ایسے بندھے ٹکے تصور سے آزاد ہونے کی کوشش کی تھی لیکن شعور کی رو **stream of con sciousness** کا باقاعدہ آغاز بیسویں صدی کی ابتدائی دہائی میں یولیسس **Ulysses** سے ہوا۔ یہ ناول وقت کی بہت ہی قلیل مدت پر محیط ہے۔ لیکن اس میں انسانی ذہن کی ایک پوری داستان سما گئی ہے۔ ورجینا وولف اور ڈوروتھی' رچرڈسن **Dorothy Richardson** نے اپنے ناولوں میں اسے خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیا تھا۔ اس تکنیک کے پیچھے یہ تصوّر کارفرما ہے کہ انسانی ذہن گونا گوں خیالات کی آماج گاہ ہے۔ اس میں خیالات یا یادیں کسی مصنوعی یا عائد کردہ اصولوں کی پابند نہیں ہوتیں اور تلازمہ خیال پل بھر میں ماضی کے بہتے ہوئے وقت کو لمحہ موجود کی حیثیت سے پیش کرتا اور زماں اور مکاں کی زنجیریں توڑ کر آزاد ہو جاتا ہے۔ اس کی من و عن نقاشی انسانی ذہن' تلازمہ خیال اور شعور کی تہہ در تہہ پرتوں کو کھول سکتی ہے۔ یہ طریقۂ کار ان ناول نگاروں کی دانست میں فطری اور تصنع سے پاک ہے اس میں بیانیہ کا ربط اور تسلسل مفقود ہوتا ہے اور واقعات جس طرح ذہن میں آتے ہیں ان کی ترسیل جوں کی توں کی جا سکتی ہے اور اس طرح زمانی تنظیم اور تقدیم و تاخیر اپنی معنویت کھو دیتے ہیں۔

مغربی ادب میں جیمس جوائس، ورجینا وولف، ڈوروتھی رچرڈسن اور مارسل

پروسٹ Mercel Proust نے اس قسم کے ناول پیش کرنے میں کامیابی حاصل کی تھی۔ شعور کی رو نفسیات کی اصطلاح ہے جسے ولیم جیمس نے پہلی بار تراشا اور وضع کیا تھا اس نے ذہن کے پیچ در پیچ عمل اور پیچیدہ نفسیاتی کیفیات کی تفہیم کے سلسلے میں اس تصور سے مدد لی تھی شعور کی رو سے کام لینے والے ناول نگار اپنے کردار کی نفسی زندگی physic life پر زیادہ تر اپنی توجہ رکھنا چاہتے ہیں کیوں کہ خارجی عمل کا دارومدار اسی پر ہوتا ہے "یولیسس" میں شوہر کے رویے پر مولی بلوم کے شعور میں تلاطم برپا ہو جاتا ہے۔ پچھلی زندگی یعنی ماضی کی یادیں شعلے کی طرح بھڑکنے اور بجھنے لگتی ہیں۔ خارجی دنیا کی طرف بھی اس کا دھیان منتقل ہوتا رہتا ہے۔ وہ گرد و پیش کی آوازیں بھی سن رہی ہے جو خیالات کو منقطع کر کے اسے حال سے ماضی میں لے آتے ہیں اور پھر ذہن ماضی میں لوٹ جاتا ہے۔ جیمس جوائس نے لاشعور اور قرۃ العین حیدر نے شعور کی کارفرمائی پر اصرار کیا ہے اردو میں اس کو کامیابی کے ساتھ برتنے کی سب سے اچھی مثال "آگ کا دریا" ہے۔ کہانی کا آغاز ڈھائی ہزار سال قبل کی ہندوستانی تہذیب کی ترجمانی سے ہوا ہے یہ دور شراوستی اور پاٹلی پتر کا دورِ زرّیں تھا۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد ایک نئے فکری اور تہذیبی دور کا آغاز ہوتا ہے پھر ایسٹ انڈیا کمپنی نے اس سرزمین پر اپنے قدم جمائے۔ چوتھے دور میں عمل کا مرکز یورپ منتقل ہوتا ہے اور ہندوستان کا اوپری متوسط طبقہ پیرس، لندن، اور کیمبرج میں نظر آتا ہے۔ چوتھا اور پانچواں دور ملک کی تقسیم اور پھر سرحد کے دونوں جانب اُبھرنے والی تہذیبوں کا عکاس ہے۔ اس طرح پانچ ادوار پر محیط اس طویل ناول کا بنیادی مقصد تاریخ نویسی نہیں۔ تاریخ محض ایک پس منظر ہے۔ جو کرداروں کو ثابت کرنے کے لئے موثر ثابت ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے وقت کو ایک آزاد اکائی کی طور پر برتا ہے۔ عہدِ گذشتہ کے مناظر لمحۂ موجود کی تصویروں کی طرح قاری کے سامنے متحرک ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اس ناول میں زمان و مکاں کی پابند نہیں وقت کہیں ایک نقطے پر مرکوز ہے۔ تو کہیں پھیل کر ایک وسیع تر زمانی عہد کا احاطہ کر لیتا ہے۔ شعور کی رو کی مدد سے قرۃ العین حیدر نے وقت کی طنابیں کھینچ دی ہیں اور اردو ناول کو ایک نئے تصور زماں سے روشناس کروایا ہے۔ اس کی مثال "آخری شب کے ہم سفر" میں بھی ملتی ہے شانتی نکیتن کی نو جوان طالبہ دیپالی محسوس کرتی ہے کہ وقت کے گزرتے ہوئے لمحات انسانی وجود سے ہی منسلک نہیں انسانی عمل سے بھی مربوط ہیں

> "اٹھو دیپالی وہ اکثر چوبیس گھنٹے وقت کے اندرونی سفر میں خود سے کہتی اُٹھو اب یہ کام کرنا ہے اب یہاں جانا ہے اب یہ پڑھنا ہے اب اس سے بات کرنی ہے تھکومت" (ص ۹۴)

وجودیت کے دو عوامل وقت اور انسانی وجود کی اس میں شرکت اور موت کا انسانی وجود سے ہمکنار ہونا بڑی فنکارانہ بصیرت کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں "پدماندی کے کنارے میں قرۃ العین حیدر لکھتی ہیں

"ڈھاکہ سو رہا ہے وقت جاگ رہا ہے ماضی حال میں موجود ہے
اس بات کو کوئی نہیں جانتا۔"

شعور کی رو کی تکنیک میں ناول نگار ماضی، حال اور مستقبل پر بیک وقت مضبوط گرفت رکھ کر ان کی پر اثر نقش گری کر سکتا ہے اور قرۃ العین حیدر اس تکنیک کے فنی رموز پر دسترس رکھتی ہیں اور اس ناول کی ساری خوبیوں کے باوجود اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ ابتدائی حصے میں علمی اور فلسفیانہ مباحث نے اسے خشک اور بے کیف بنا دیا ہے۔ عام قاری کو ان مباحث سے دلچسپی نہیں ہوتی۔ قرۃ العین حیدر کے قارئین کا حلقہ دوسرے ناول نگاروں کے مقابلے میں تنگ ہے۔ اگر ناول نگاری کا مقصد تاریخ، فلسفہ اور ثقافت کا درس دینا ہے تو پھر قاری ناول کے مقابلے ان کتابوں کا مطالعہ کیوں نہ کرے جن میں ان کی زیادہ طور پر تشریح کی گئی ہے۔ ناول میں علمی مباحث کا جواز ایک مسئلہ بن کر قاری کے سامنے آتا ہے۔ ہم داستانوں سے افسانوں اور ناولوں تک قصہ گوئی سے محظوظ ہوتے رہے ہیں۔ اور قصے سے ہماری دلچسپی ہمارے ادبی مزاج کا جزو بن گئی ہے اس لئے جب کسی افسانے یا ناول سے ہماری یہ توقع پوری نہیں ہوتی تو ہمیں ایک طرح کی تشنگی کا احساس ہوتا ہے۔ عصری ادب میں اینٹی اسٹوری کے رجحان سے انحراف اور دوبارہ قصہ گوئی کی طرف مراجعت کا ایک سبب یہ بھی ہے۔ "آگ کا دریا" میں بیانیہ پر تاریخ اور فلسفہ غالب آگئے ہیں۔

جس زمانے میں قرۃ العین حیدر نے "میرے بھی صنم خانے" (۱۹۴۹ء) اور "سفینۂ غمِ دل" (۱۹۵۲ء) پیش کی اس وقت ہمارے ادب پر ترقی پسند رجحانات کا غلبہ تھا۔ اس لئے قرۃ العین حیدر کی ان افسانوی کاوشوں کی خاطر خواہ پذیرائی نہیں کی گئی۔ اس دور میں صرف ان ہی ادبی کارناموں کو ٹکسالی تصور کیا جاتا تھا جن میں معروضی انداز میں ترقی پسند تصورات کی عکاسی کی جاتی تھی۔ اس سے احتراز وانحراف، قبولِ عام سے محرومی کی دلیل تھی۔ ان پر یہ اعتراض کیا گیا تھا کہ ایک دو تصانیف کے بعد انہیں اپنے ادبی مقام کا اندازہ ہو گیا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی ایک انفرادیت یہ بھی ہے کہ انہوں نے پہلی بار فیملی ساگا (Family Saga) لکھا۔ انہوں نے "کارِ جہاں دراز ہے" کو ایک "سوانحی ناول" قرار دیا ہے۔ اور اس کے ماخذوں پر بھی تبصرہ کیا ہے۔ اور آخر میں اس کی سوانحی ادب کی اہمیت اور اس کی عصری معنویت پر بھی روشنی ڈالی

ہے۔ وہ رقمطراز ہیں کہ مغرب میں اس طرح کے سوانحی ناول خاصی تعداد میں شائع ہو کر شرفِ مقبولیت حاصل کرتے ہیں۔ ہربرٹ ریڈ، ورجینا وولف، ولیم چلوکر، ایلزبتھ پوون اور سارتر نے سوانحی ادب میں گرانقدر اضافہ کیا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ فیملی ساگا لندن میں بہت مقبول ہیں کیوں کہ عملی طور پر وہاں فیملی ختم ہو چکی ہے (ص ۱۶)۔ فیملی ساگا ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں کوئی منظم اور باقاعدہ پلاٹ نہیں ہے۔ قصہ پن کا احساس مدھم ہے لیکن انسانی زندگی کی بوالعجبی اور نیرنگِ زمانہ کا طلسم ٹوٹنے نہیں پاتا۔ یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ قرۃ العین حیدر نے جس تاریخی اور تہذیبی تناظر میں واقعات کی کڑیاں جوڑی ہیں وہ ایک طرف تو تجربات و حادثات کے تسلسل کو برقرار رکھے ہوئے ہے اور دوسری طرف اپنے بامعنی اور بلیغ اشاروں سے پس منظر کو اس طرح ابھارتا ہے کہ اس کے کردار زندگی کے بدلتے ہوئے مناظر کے ساتھ ساتھ خنداں و گریاں آگے بڑھتے اور سفرِ حیات کی منزلیں طے کرتے نظر آتے ہیں۔

مضمرات اور اشارات، تخیل کو مہمیز کرتے اور واقعات کے درمیانی خلاء کو پُر کرتے جاتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر اگر محض دستاویزات اور حوالے کی کتب سے حاصل کردہ معلومات پر اکتفا کر کے وقائع نویسی کے فرض سے سبکدوش ہو جاتیں تو ''کارِ جہاں دراز ہے'' کی ادبی قدر و قیمت پر سوالیہ نشان قائم ہو جاتا۔ اور یہ نقش و نگار طاقِ نسیاں بن جاتے۔ یہ کتاب اردو ادب میں اس لئے بھی یاد رکھی جائے گی کہ اس میں زندگی اور وقت life & time کی ایسی تصویر کشی موجود ہے جو ہمارے ادب میں کمیاب ہے۔ ''کارِ جہاں دراز ہے'' کی جلد اول پر تاریخی ناول کا گمان گزرتا ہے۔ اس میں مصنفہ کے والد اردو ادب کے مشہور ادیب سجاد حیدر یلدرم کی سوانح کو مرکزیت حاصل ہے۔ دوسری جلد کا محور پاکستان ہے کہیں کہیں سوانح اور تاریخ دونوں پر ان کے اسلوب نگارش کا تسلط ہے۔ اور دوسرے یہ کہ ''کارِ جہاں دراز ہے'' میں سوانح اور تاریخ کی آنکھ مچولی اسے نہ پوری طرح تاریخ بننے دیتی ہے اور نہ سوانح نگاری۔ وقت کی رو میں شعور کی کارفرمائی زندگی کو ''بازیچۂ اطفال'' اور ''شب و روز کا تماشہ'' بنا دیتی ہے وہ لکھتی ہیں

''لیکن یہ کہن سال قصہ گو جس کا دوسرا نام وقت ہے بڑا کائیاں ہے۔۔۔۔۔ اب وہ بطرزِ جدید ناول لکھے گا۔

(جلد اول ص ۱۱۳)(۱)

قرۃ العین حیدر کے بعض ناولوں اور افسانوں پر فلسفیانہ تفکر چھایا ہوا ہے۔ وہ زندگی کے اصل مزاج کو پہچاننے کی کوشش کرتی ہیں اور انسانی وجود کے اسرار و مضمرات سے آگہی حاصل کرنے

کی متمنی ہیں اور اس کی فطرت سے آشنا ہونا چاہتی ہیں۔ان کے تخیلات سے ایسے فقروں کو جمع کیا جا سکتا ہے۔جن میں انسانی تجربے کی کسک اور اس کا نچوڑ موجود ہے اور جو زندگی کی نیرنگی کی غماز ہیں ان علامات اور اشارات اور محاکمات سے قرۃ العین حیدر کی دیدہ وری اور بصیرت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ''ہر چیز اضافی ہے۔۔۔۔کائنات پیہم اور متواتر اپنے اسرار منکشف کر رہی''۔

''زندگی کیوں موت کیوں بے پایاں کائنات اور لامتناہی ازل وا بد کے درمیان حیاتِ انسان کا حباب آسا موہوم وقفہ۔

(کار جہاں دراز ہے صفحہ۴۱۷)

''پوری طرح صاف بات کون کرتا ہے سوائے پاگلوں کے''۔''کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں تماشہ گر ایک ستلی اوپر کھینچ لیتا ہے اور دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے''۔''مرد موت کا مقابلہ موت سے مگر عورت موت کا مقابلہ زندگی سے کرتی ہے۔'' ''عاشق، بچے، وحشی یہ سب فطرت سے بے حد قریب ہوتے ہیں اور تصنع اور مہذب ریا کاری کے پردے میں اصل جذبات چھپا نہیں سکتے''

قرۃ العین حیدر اس اعتبار سے بھی ایک منفرد مصنفہ ہیں کہ انہوں نے روایتی اور کلاسیکی طرز سے جذباتی ربط کے باوجود کچھ اور چاہیئے وسعت میرے بیاں کے لئے کا عملی ثبوت پیش کیا ہے۔اگر ''آگ کا دریا'' میں تلازمۂ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا ہے تو ''کار جہاں دراز ہے'' میں فیملی ساگا سے ہمیں روشناس کرایا ہے۔اور سوانحی ناول کو تاریخی وتہذیبی حیثیت سے آراستہ کر کے ایک نئی راہ تراشی ہے۔قرۃ العین حیدر کے طرزِ فکر کا امتیازی وصف ان کے تصورِ زماں میں بھی ظاہر ہوا ہے۔ قرۃ العین حیدر کی ایک اور ادبی دین یہ ہے کہ ان کے اسلوب کو علامتی طرز سے خاص نسبت ہے۔ان کی تخلیقات کے نام بھی علامتی ہیں۔ میرے بھی صنم خانے،سفینۂ غم دل،شیشے کا گھر، پت جھڑ کی آواز،کار جہاں دراز ہے،آگ کا دریا اور گردشِ رنگِ چمن علامتی رنگ میں ڈوبے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ پت جھڑ کی آواز تصور بہار پر ایک طنز اور ہندوستان کی آزادی اور اس کے بعد تشکیل پانے والی تہذیب ایک باؤسنگ سوسائٹی ہے۔جیسا کہ قرۃ العین حیدر نے اپنے اسی نام کے افسانے میں بتایا ہے۔بے سمتی کا احساس اور زندگی میں معنویت کی تلاش ہمارے عہد کی زندگی کی تلاش بھی ہے۔اور اس کا رزمیہ بھی۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں جلا وطن اور ہاؤسنگ سوسائٹی کو ان کے بہترین فن پاروں میں رکھا جاسکتا ہے۔ یاد کی دھنک جلے، ڈالن والا، قلندر، فوٹو گرافر، لکڑ بگھے کی ہنسی، حسب نسب، اعترافات سینٹ فلورا، ملفوظات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار اور آئینہ فروش شہر کوراں فنکارانہ تکمیل اور تجربے کو افسانے میں متشکل کرنے کی جدت و تازگی کے طرز کے آئینہ دار ہیں۔ سماجی آگہی، تاریخی بصیرت، اور فنی اسالیب پر عبور نے قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ندرتِ فکر اور تازہ کاری کے نقش ثبت کر دیئے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''کیکٹس لینڈ'' عہد حاضرہ کی اس ماحول کی عکاسی کرتا ہے جو اپنی مادّی ترقی اور سائنس کی فراہم کردہ آسائشوں کے باوجود ایک زوال پذیر ماحول کا ترجمان ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس بات پر زور دیا ہے کہ پوری دنیا ایک بے اطمینانی اور ذہنی اضطراب میں مبتلا ہے۔ اور یہاں ''تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی۔'' قرۃ العین حیدر نے بدلتی ہوئی زندگی کی پیچیدگی اور نئی نسل کے تصوّرِ اقدار کی بڑے ایمائی اور علامتی انداز میں تشریح کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں نسائی حسیت کا رجحان ایک نئی معنویت کے ساتھ ابھرا ہے۔ انسانی تاریخ کے مختلف ادوار میں عورت استحصال کا شکار رہی ہے۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیق پانے والے ادب میں طبقۂ نسواں کے مسائل نے اردو کے افسانوی ادب میں اپنی تمام سچائیوں کے ساتھ جگہ پائی ہے۔ عورت کے ساتھ غیر مخلصانہ رویہ، اس کی ثانوی حیثیت پر اصرار، اس کے مسائل سے بے توجہی اور سماج میں محرومی کے مسائل ہمارے ادب میں جگہ پانے لگے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں کو نسائی حسیّت کے دائروں میں محصور کرنا مناسب نہیں۔ لیکن اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے اپنی اکثر تخلیقات میں سماج اور زمانے کی طاقت کے سامنے عورت کی کمزوری، تقدیر اور حالات کی ستم ظریفی، اور انسانی اداروں کی شکست کے مسئلے کو عورت کی نارسائی اور پسپائی کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی بھی کوشش کی ہے۔ مصنفہ کے ناولوں میں قدیم ہندوستان سے لے کر جدید دور تک کے زمانوں میں عورت کے مختلف کردار اور روپ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ''آگ کا دریا'' میں چمپا قدیم ہندوستان کی ایک عورت کی حیثیت سے جلوہ گر ہوئی ہے۔ وہ ایک بوڑھے برہمن کے ساتھ زندگی گزارنے پر مجبور ہے۔ پھر عہد وسطیٰ میں وہ چمپاوتی کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ اور ابوالمنصور کمال کی محبت میں گرفتار ہو جاتی ہے۔ جو اپنی فتوحات کے نشے میں اسے فراموش کر دیتا ہے۔ پھر وہ ایک طوائف کے روپ میں لکھنؤ کے ایک بالا خانے پر نمودار ہوتی ہے۔ یا چمپا احمد کی صورت میں ظاہر ہوتی ہے جو عامر رضاء سے اظہارِ محبت

نہیں کر پاتی۔ یہ سماج کے خود ساختہ اصولوں میں عورت کی مجبوری کی داستان ہے۔ ''آخرِ شب کے ہم سفر'' میں دیپالی سرکار بھی مجبوری کا شکار ہے لیکن وہ اندھیرے سے باہر نکلنا چاہتی ہے۔ ''آخرِ شب کے ہم سفر'' کے نسوانی کرداروں پر مغرب کی **Feminist Movement** کا اثر دیکھا جاسکتا ہے۔ اگلے جنم موہے بٹیانہ کیجو اور سیتا ہرن میں نسائی حسیت زیادہ نمایاں اور نکھری ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ دیپالی سرکار، ناصرہ نجم السحر 'سیتا میر چندانی اور ثریا حسین ایسے نسوانی کردار ہیں جو مردوں کی مرکزیت کے خلاف ایک چیلنج بن کر ابھرے ہیں۔ سیتا ہرن اس حقیقت کا آئینہ دار ہے کہ موجودہ دور کی سیتا تمام عمر اگنی پریکشا میں اپنے وجود کو تپاتی ہے اور ہمارے سماج میں یہی اس کا مقدر ہے۔ ''چائے کے باغ'' میں راحت کا شانی کو مصیبتوں کا سامنا کرنا پڑتا ہے لیکن واجد ہر الزام سے بری ہے۔ جلاوطنی راحت کا شانی کے لئے محبت کا انعام ثابت ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اکثر تخلیقات میں عورت، وقت اور زمانے کے سیاق وسباق میں بے توجہی اور مردوں کے روا رکھے جانے والے استحصال کا ہدف بن گئی ہے۔ ''چاندنی بیگم'' میں اشراف کے زوال اور لڑکیوں کی شادی کا مسئلہ زیادہ واضح انداز میں ہمارے سامنے آتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اسلوب کا ایک وصف وہ منظر کشی بھی ہے جو واقعات اور تجربات کے پس منظر کا کام دیتی ہے اور اس میں بھی ایمائیت کا عنصر اپنی جھلک دکھاتا ہے۔ کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر دونوں کی تخلیقات میں مناظر قدرت کی عکاسی کے اعلیٰ ترین نمونے موجود ہیں لیکن ایک بنیادی فرق کے ساتھ جس کا تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ کرشن چندر کی تخلیقات میں منظر کشی عقبی زمین کا کام دیتی ہے اور بیانیہ کے لطف کو دوبالا کرتی ہے۔ سادگی اور خلوص کرشن چندر کے فن کے خاص رجحانات ہیں۔ ان کے منظریہ بیانات میں فطرت کے حسن کی مرقع کشی اور واقعات وکردار سے ان کا ربط نمایاں ہے۔ قرۃ العین حیدر نے مظاہرِ فطرت کی جو مرقع کشی کی ہے اس میں ایمائیت اور پنہاں اشاریت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہ ہمیں محظوظ اور ہماری فکر کو مہمیز کرتی ہے۔ ادب لطیف کے خاص نمبر نقوشِ لطیف (۱۹۴۶ء) مرتبہ احمد ندیم قاسمی میں قرۃ العین حیدر نے بتایا ہے کہ کرشن چندر ان کے پسندیدہ فنکار ہیں۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''میں ان کے اسٹائل سے بہت متاثر ہوں۔ ممکن ہے کہ غیر ارادتاً
> میں نے کہیں ان کا طرزِ عمل اختیار کرنے کی کوشش کی ہو۔''

کرشن چندر کا طرزِ ترسیل، سادگی و پرکاری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں کو رمزیت، ایمائیت اور علامتی طرز نے تہہ دار پُر مغز اور فکر انگیز بنا دیا ہے۔ مصوری سے

مصنفہ کی عملی دلچسپی نے بھی فکشن میں ان کی تصویروں کو خوبصورت رنگ آمیزی اور بلیغ اشاروں کا ترجمان بنادیا ہے۔

حواشی

۱۔ آگ کا دریا صفحہ ۲۸۰

۲۔ مصنفہ نے اس بات کا اظہار کیا ہے کہ انہوں نے فرانسیسی ادیب مارسل پروست کی طرح ''گمشدہ زمانوں کی تلاش'' کو اکثر اپنے فن کی اساس بنایا ہے۔

OOOOO

قرۃ العین حیدر
جلاوطنی کا انفرادی اور تہذیبی المیہ

''ہم وہ لوگ ہیں جن کا اپنا کوئی دیس نہیں'' (سیتا میر۔ سیتا ہرن)

''پھر اس نے کہا دراصل سیتا مجھے بے حد غیر جذباتی سمجھتی ہو۔ مگر جلاوطنی کا مسئلہ مجھے بھی بہت پریشان کرتا ہے۔ مغربی برلن میں، ہانگ کانگ میں ہر جگہ میں نے پناہ گزینوں کو دیکھا ہے۔ امریکن شہروں میں مشرقی یوروپ سے بھاگے ہوئے لوگوں سے ملا ہوں۔ جارڈن میں فلسطین کے مہاجروں کی حالت دیکھی ہے۔ اور میں جو بات بات پر تم سے الجھتا ہوں اور تمہاری ہر بات مذاق میں ٹالنا چاہتا ہوں اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم ایک ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں، چالیس کروڑ انسانوں کی نفسیات یکسر بدل گئی ہے۔ ان کے خیالات، نظریے، جذبات، ردِ عمل ۔۔۔۔''

(عرفان۔ سیتا ہرن)

''ہم عصر تنقیدی نظریات کی وسعت اس امر کی شاہد ہے کہ ہم ان لوگوں سے جنھوں نے تاریخ کی سزا بھگتی ہو۔ غلامی، غلبہ، بکھراؤ diaspora بے مکانی، زندہ رہنے اور سوچنے کے دیرپا سبق سیکھتے ہیں۔'' (ہومی بھابھا۔ دی لوکیشن آف کلچر)

ہم قرۃ العین حیدر کی تخلیقات میں ایک ایسے دروازے سے داخل ہوتے ہیں جس میں ان کے متعدد کردار 'داخل خارج' ہوتے رہتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں بے دخلی، جلاوطنی، یا لامکانی کے ابتلا کی ایسی کیفیت سے بار بار سامنا کرنا پڑتا ہے۔ جسے diaspora یعنی بکھراؤ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ یہ بے دخلی کسی خطۂ زمین سے ہو یا گوشۂ ذہن سے یا پھر زبان اور ثقافت سے، یا

اپنی ذات اور وجود کے جوہر سے، یا اپنے گھر بار، کھیت کھلیان، ماحول اور معاشرے سے یا ان لوگوں، قدروں اور رسم و رواج سے جن کے بیچ ہماری پرورش ہوئی ہے۔ جن میں ہماری جڑیں بہت دور تک پیوست ہیں، جنھیں ہم عزیز سمجھتے آئے ہیں، جن کے لیے مسلسل آباد و برباد ہوتے چلے آئے ہیں۔ ان کی تحریروں میں انسانی بکھراؤ ایک استعارہ، ایک تصور ایک محرک کی شکل میں ہمیں بار بار احساسِ کرب میں مبتلا کر دیتا ہے۔ اس بکھراؤ کا epicentre کہاں ہے؟ یہ سوال ہمیں بار بار پریشان کرتا ہے۔

> "باہر اندھیرا تھا اور سردی اور بے کراں خاموشی۔۔۔ میں زندہ ہوں۔۔۔ لیکن سردی بڑھتی گئی اور بے کراں تنہائی اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاوے کا ویرانہ۔۔۔ آفتاب بہادر تم کو پتہ ہے کہ میری کیسی جلا وطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طمانیت اور مکمل مسرت کی دنیا جو ہو سکتی ہے اس سے دیس نکالا جو مجھے ملا ہے۔ اسے بھی اتنا عرصہ ہو گیا ہے کہ اب میں اپنے متعلق سوچ بھی نہیں سکتی۔"
>
> (کنول کماری۔ جلاوطن)

انسان وقت کے دھارے میں بہتا بہتا نہ جانے کہاں سے کہاں نکل آیا ہے۔ اس سفر مدام سفر میں اس نے نہ جانے کتنے ساحلوں پر کتنی بستیاں بسائی ہیں۔ کبھی ایک بستی کو چھوڑ کر دوسری بستی میں گھر بسالیا۔ ان میں گھل مل کر ان کی برادری کا حصہ بن گیا یا اجنبی بے گانہ ہی بنا رہا۔ نہ جانے کن کن کارنوں سے اس نے اپنی زمین، اپنی تہذیب کو چھوڑا اور خس و خاشاک کی طرح بکھر گیا۔ ہجرت، بن باس، خانہ بدوشی، نقلِ وطن و مکاں، جبر و تعذیب، جلاوطنی، تقسیمِ وطن، شجرِ ممنوعہ، یا شہرِ تمنا، ارضِ موعودہ یا جنتِ گم گشتہ کی تلاش میں، EL Doradoیا حصولِ مسرت اور سکون کے لئے لیکن ایک بار اپنی زمین، اپنے ماضی، اپنی جڑوں سے جدا ہو کر وہ اس ماضی اور زمین کو اپنے ذہن میں بسائے بسائے بے برگ و بار وقت کے پیٹرن میں مسلسل مبتلائے کرب، بکھرتا چلا جاتا ہے۔ 'آگ کا دریا' اس آشوب کا ایک ایپک ہے۔ جس میں آغاز سے آخر تک اور اور یجن کی اسطور اور بے وطنی کا بکھراؤ بار بار انسان کو چکرویو میں گھیر لیتا ہے۔

> "اللہ کی دنیا بڑی عجیب و غریب ہے۔ کون کون کدھر نکل گیا کیسی کیسی اجنبی اقوام کے درمیان جا بسے۔ آگے کیا ہو گا ڈر لگتا ہے۔"
>
> (کارِ جہاں دراز ہے جلد اوّل فصل اوّل فرات و جیحون ص ۱۷)

"ابوالمنصور کمال الدین کس طرح ہندوستان میں داخل ہوا تھا اور
کس طرح ہندوستان سے نکل گیا۔"

(آگ کا دریا)

کیا باغ عدن سے نکالے گئے آدم وحوا واپس جنت میں جگہ پائیں
گے۔ یا یادِ رفتگاں کے سہارے ماضی کے دھندلکوں میں کھو جائیں
گے؟

ا ایک فرضی ملک یا شہر جس میں سونے اور مواقع کی افراط ہے

(۲)

قرۃ العین حیدر کی بیشتر تخلیقات کا بنیادی سروکار بکھراؤ (diaspora) ہے۔
diaspora سے ہماری مراد کیا ہے۔ diaspora ان لوگوں کے بکھرنے کا عمل ہے جن کا منبع
کا سرچشمہ ایک ہے، ثقافتی پس منظر ایک ہے، جن کے بیشتر رسم ورواج ایک ہیں جو بارہا ایک زبان،
خطۂ زمین، عقیدہ، مشترک اقدار، اور معاشرے سے ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہیں۔ اور جن کا
کھوئے جانے کا کرب ایک ہے۔ ایک معنی میں آپ اسے اجتماعی لاشعور کے انتشار، شیزوفرینا،
جبری خود فراموشی ہنسیان اور خود بیگانگی اور بے موجودگی کی کیفیت کہہ سکتے ہیں۔

"۔۔۔ آپ نے کہا تھا کہ کارزار حیات میں گھمسان کا رن پڑا
ہے، اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں کو کھا
گئی۔ صرف کا کروچ باقی رہیں گے۔"

(فوٹو گرافر)

"۔۔۔ خدا نہ کرے تم پر بھی کبھی ایسی قیامت گزرے۔ خدا نہ
کرے تم کو کبھی تن تنہا اپنی تنہائی کا مقابلہ کرنا پڑے۔"

(ڈاکٹر زبیدہ صدیقی، ڈالن والا)

اپنے گردوپیش سے ٹوٹ کر گر جانا، اپنی آرزوؤں کو پامال ہوتے دیکھنا، اپنے تصورات،
خوابوں اور آدرشوں کی دنیا سے الگ ہو جانا، اپنے وطن سے جلا وطن ہو جانا جس بکھراؤ اور انتشار کو جنم
دیتا ہے قرۃ العین کی تحریریں اس کی پُر آشوب روداد پیش کرتی ہیں۔ میں نے ان کی تخلیقات کے
تجزیے کے لیے Diaspora کی تھیم کا اس لیے انتخاب کیا ہے کہ موجودہ دور جسے مابعد نوآبادیاتی
دور کے نام موسوم کیا جا رہا ہے۔ اس میں زبان وادب اور مذہب وثقافت کی بے دخلی نے جو شدت

اور وسعت حاصل کی ہے اس کی روداد قرۃ العین حیدر سب سے زیادہ معتبر اور فنکاری سے رقم کرتی ہیں۔ان کے افسانوں اور ناولوں کے کردار ایک ایسے بکھراؤ سے گزرتے ہیں کہ زبان و مکاں میں ان کے مقام کا تعین دشوار ہو جاتا ہے۔ضروری نہیں کہ یہ بکھراؤ حقیقی ہی ہو یا وہ خارجی حالات یا جبر کے باعث ہو یہ ذہنی کیفیت بھی ہو سکتی ہے۔ایک فرضی خیال ایک واہمہ۔۔۔سائمن، فقیرا، ڈائنا روز، کارمن، کنول کماری، کشوری، تنویر فاطمہ، آفتاب رائے، اقبال بخت سکینہ، سلمہ مرزا، سیتا میر چندانی، جمشید، ثریا حسین، گریس، سلمان بھائی، زبیدہ صدیقی۔۔۔مختلف سمتوں اور زمینوں سے بکھر کر آئے۔یہ لوگ کسی ایک مقام یا وقت کے ایک نقطے میں ملتے ہیں لیکن یہ قربت ان کے ذہنی انتشار کا باعث بن جاتی ہے۔وہ ایک دوسرے سے کیسے روبرو ہوں، کیسے رشتہ قائم کریں! اپنے تشخص کو کیسے محفوظ رکھیں یا دوسرے میں مدغم ہو جائیں! تشخص اور دیگر کے مابین **hyphen** کو خلیج میں بدل دیں یا اسے مٹا کر ایک دوسرے میں جذب ہو جائیں۔جب تک یہ **hyphen** رہے گی تناؤ کی یہ صورت مسلسل بنی رہے گی۔وہ ایک خارجی یا داخلی دباؤ سے معدوم ہو جائے گی یا دائمی بن جائے گی۔آج اس پس نو آبادیاتی دور میں بیشتر لوگ اسی انتشار اور تشکیک کے دور سے گزر رہے ہیں۔ذات، اور معاشرے میں، ہم اور دیگر میں ایک سرد جنگ جاری ہے۔

> "ہم اپنے بدقسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو یورپ کی جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان چڑھی۔اسی خانہ جنگی کے دور نے اس کی ذہنی تربیت کی اور اب اس ہولناک سرد لڑائی کے محاذ پر اسے اپنے اور دنیا کے مستقبل کا تعین کرنا ہے"
>
> (کشوری۔جلاوطن)

قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں **diaspora** (بکھراؤ) کی سب ہی خصوصیات، جس کا ذکر ولیم سفران نے کیا ہے موجود ہیں۔

۱۔یہ لوگ یا ان کے آباؤ اجداد اپنے زمینی یا ثقافتی مرکز سے بے دخل ہو کر دوسرے اجنبی مراکز یا محیط پر پھینک دیے گئے ہیں جہاں وہ مختلف النوع جلاوطنی کی زندگی بسر کرنے پر مجبور ہیں۔

> "۔۔۔سارے خاندانوں سے دو دو تین تین افراد تو ضرور ہجرت کر گئے تھے۔۔۔اب وہ اللے تللے کہاں۔ساری مہریاں اور کہارنیں اور پاسنیں ایک ایک کر کے چھوڑ کر چل دیں۔بس نگوڑی مولہ رہ گئی تھی سو اس کی آواز کو بھی پالا مار گیا تھا۔" (جلاوطن)

۲۔یہ کردار اپنے ماضی کی یادوں کو اجتماعی طور پر اپنے ذہن میں بسائے رہتے ہیں اور وہ

اپنی اسطور اور ویژن کو زمانہ حال میں اجنبی زمین پر محفوظ رکھنے میں (اکثر) ناکام رہتے ہیں۔
'آگ کا دریا' اس خصوصیت کو بخوبی اجاگر کرتا ہے۔ یہ ماضی کی نوحہ خوانی نہیں۔ درحقیقت جس ادیب میں ماضی کی بازیابی کی صلاحیت جتنی زیادہ ہوگی اتنا ہی زیادہ مستقبل کی آگاہی کا حامل ہوگا۔ اور زمانہ حال کے انتشار کا تجزیہ کر سکے گا۔ قرۃ العین حیدر شہر یا گاؤں کی از سرِ نو آبادکاری نہیں کرتیں بلکہ ان غیر مرئی سیاّت کی تازہ کاری کرتی ہیں جو ان کے کھنڈروں میں مدفون ہو چکے ہیں جلا وطن کردار ماضی سے منسلک ہو کر نہ صرف حال میں اس کی موجودگی کی آگہی حاصل کرتے ہیں بلکہ اپنے وجود اور اپنے ہونے کے معنی اپنی شناخت کو حاصل کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کہتی ہیں کہ:
''ذات کو بحال کرو۔ ماضی کو بحال کرو۔'' ماضی گھر ہے کھویا ہوا گھر ہی سہی۔

۳۔ نئے حالات اور معاشرے (اور ملک) میں انہیں بے گانگی، اجنبی پن، فرقت، باہری لوگ، کے کرب سے گذرنا پڑتا ہے۔

> ''فراق تمثیل کا خاص موضوع تھا۔ گوتم نیلمبر نے بھی اس روایت کو قائم رکھا۔ فراق کے علاوہ اور کون سا موضوع وہ اپنے لئے منتخب کر سکتا تھا۔'' (آگ کا دریا)

۴۔ انہیں مسلسل یہ احساس ستاتا رہتا ہے کہ ان کا پشتینی وطن ہی ان کا اصل وطن ہے۔ ان کا گھر ہے۔ جہاں وہ اور ان کی نسلیں انجام کار لوٹیں گی۔ جب تک وہ واپس نہیں آتے وہ در بدر بھٹکتے رہیں گے۔ اگر جسمانی طور پر نہیں تو ذہنی اور روحانی طور پر مر جائیں گے اور ان کی روحیں بھٹکتی رہیں گی۔

گھر کا تصور قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں اساسی اہمیت کا حامل ہے۔ گھر جو اب خود ایک یاد بن کر رہ گیا ہے۔ مقام در مقام سفر کرنا لیکن کسی مقام کو اپنا نہ کہہ سکنا ہمارے دور کا المیہ ہے۔

> ''یہ پاکستان کی عجیب ترین مخلوق ہے، اور ہندوستان سے آئی ہے اور ملک کے ہر شہر، قصبے اور قریے میں پائی جاتی ہے۔ کراچی اس کا ہیڈ کوارٹر ہے۔ اس قوم کا خاص ریکٹ کلچر ہے۔ یہ قوم مہاجرین بن کر پاکستان آئی ہے۔۔۔ سال میں ایک مرتبہ ویزا بنوا کر خاندان کے بچے کھچے افراد سے ملنے ہندوستان جاتے رہتے ہیں۔ جس کو اب تک یہ ''گھر'' کہتے ہیں۔ یعنی گھر دراصل سندیلہ یا مرادآباد ہے، ملک پاکستان ہے۔'' (آگ کا دریا)

"یہ اسی کا گھر ہے۔ اسی گھر میں وہ برسوں سے رہتی آئی ہے۔ اس زمین پر وہ سب صدیوں سے جیتے اور مرتے رہے ہیں۔ یہ گھر، یہ باغ، یہ سمر ہاؤس، جھیل کے پار حد نظر تک پھیلے ہوئے کھیت اور چراگاہیں۔ اور ایک بار ایسا ہوا کہ وہ سب چیزوں کو چھوڑ کر چلے گئے۔ وہ بہت دور چلے گئے اور کبھی ان جگہوں کی خاموش اپنائیت ان کی چپ چاپ پکار سننے کے لئے واپس نہ آئیں گے۔"

(کیکٹس لینڈ)

۵۔ وہ اپنے ہوم لینڈ کو خوش و خرم رکھنے کے لئے ذمہ دار ہیں۔ کیوں کہ اس کی تباہی اس کی جڑوں کو اکھاڑ پھینکے گی۔

۶۔ انہیں اپنے تشخص کا شعور اپنے ہوم لینڈ کے حوالے سے ہی حاصل ہوسکتا ہے۔ اور اس میں نسلی و مذہبی شعور کارفرما رہتا ہے۔ (اور اس کے لئے انہیں جبر۔۔۔ استبداد کا نشانہ بھی بننا پڑتا ہے۔

"کسی نیگرو کو بلاؤ کسی جرمن یہودی کی پیشکش کرو۔ کسی عرب پناہ گزیں کو ہمارے سامنے حاضر کیا جائے۔ کسی پاکستانی مہاجر اور ہندوستانی شرنارتھی کو آواز دو اور ان سب سے پوچھو کہ تمہارا جرم کیا ہے۔ جس کی یہ سزا تم کو ملی۔"

(آگ کا دریا)

جدیدیت نے گمشدگی کے احساس، منقسم ذات، اجنبی پن اور بے گانگی کی دہشت کو موضوع بنایا۔ لیکن مابعد جدیدیت نے تو افتراق کو فلسفہ کی شکل میں پیش کر کے اس پر رضامندی کی مہر ثبت کر دی۔ اور اس طرح تمام فکریات، نظریات اور تحریکوں کی پشت پناہی کی جو بکھراؤ اور انتشار کو بڑھاتی ہیں کیوں کہ اس کی نظر میں لوگ **myth of origin** کا شکار ہیں۔ ہر چیز کو اضداد کے حوالے سے دیکھنا جدیدی رویہ ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے اس نظریاتی خانہ بندی سے الگ اپنی تخلیقی روش اختیار کی اور بتایا کہ مختلف ثقافتوں میں مماثلتیں بھی ہوتی ہیں۔

"اب کیا ارادہ ہے، کمال نے اپنے بابا سے پوچھا۔ کربلا ہجرت کیجیے گا یا پاکستان؟" "یہیں رہوں گا" انہوں نے اطمینان سے جواب دیا۔ "کوئی ہم بھگوڑے ہیں؟"

"۔۔۔میں اپنے والد کا نقطۂ نظر ہوں۔۔۔مجھے صرف اس کا افسوس ہے کہ اس سرزمین میں ان کی جڑیں اتنی مضبوط ہیں کہ ترک وطن کر کے سندھ اور بلوچستان کو اپنا ملک کیسے سمجھیں۔ بابا بوڑھے آدمی ہیں"۔(آگ کا دریا)

(۳)

کبھی مرکز کو مستحکم کرنے کے نام پر اور کبھی لامرکزیت کے نام پر ہندوستان کے تصور کو معدوم کرنے کی کوشش نے بکھراؤ کی صورتِ حال کو اور زیادہ سنگین بنا دیا ہے۔ اجتماعی نسیان انسانی زندگی کا بہت بڑا المیہ ہے۔ اس تصور کو دھندلانے سے پروردہ نسیان فرد کو نہ صرف مکانی انتقال کی جانب بلکہ روحانی خلاء کی جانب بھی لے جاتا ہے۔ اس کی یادوں کو ماؤف کرنے کی ہر ممکن کوشش کی جاتی ہے۔ بقول میلان کندیرا

"جبر کے خلاف جدوجہد درحقیقت یادوں کی فنا کے خلاف جہاد ہے۔"

اس فسطائی نظام کی سب سے بڑی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ کس طرح انسان کی یادوں کو مٹا دے۔ کیوں کہ اسے مٹا کر ہی وہ اپنے جھوٹ کے جال کو مضبوط کر سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے قارئین کو اجتماعی نسیان کے خطرے سے مسلسل آگاہ کرتی رہتی ہیں۔ کیوں کہ یہ مذہبی بنیاد پرستی اور فسطائی سیاست کا پیش خیمہ ہے۔ قرۃ العین حیدر بکھراؤ کی مختلف اشکال کو اجاگر کرتے ہوئے اس کی حرکیات اور جدلیات پر غور کرتی ہیں اور اس تصور کی جانب بار بار لوٹتی ہیں جسے ہندوستان کا ہی نہیں بلکہ تمام نوعِ انسانی کا اجتماعی تصور کہہ سکتے ہیں۔ جو تمام تر جنگ و جدال، عداوتوں اور نفرتوں کے باوجود انسانوں کے ذہن میں حرکت پذیر رہتا ہے۔ ہندوستان خطۂ زمین نہیں گوشۂ ذہن ہے۔

"یہ ہندوستان کیا تھا۔ اس کا شعوری طور پر اس نے کبھی تجزیہ نہیں کیا۔ بچپن سے وہ ہندوستان کا عادی تھا جہاں اس کے پرکھے آٹھ سو سال سے پیدا ہوتے آئے تھے۔۔۔ ہندوستان بستی ضلع کا دہ منتھ تھا۔ جہاں وہ اپنے بابا کے ساتھ گیا تھا۔۔۔ ہندوستان اٹاوہ کی کائی آلودہ درگاہ تھی۔۔۔ ہندوستان قدیر ڈرائیور کی بوڑھی ماں تھی۔۔۔ ہندوستان بوڑھا حاجی بشارت حسین خانساماں تھا۔۔۔ یہ ماتا کے سامنے ہاتھ جوڑنے والا مسلمان

بوڑھا ہندوستان تھا۔۔۔ اس کے علاوہ اس کی الماں اور خالائیں
اور گھر کی دوسری بیبیاں ہندوستانی تھیں۔ ان کی آپس کی بول
چال، محاورے گیت، رسمیں اور پرانی کہانیاں جو مغلانیاں سناتی
تھیں۔۔۔ ہندو پرانوں اور دیو مالا کے قصے، مسلمان اولیاً کے
قصے، مغل بادشاہوں کے قصے۔۔۔ یہ سب کمال کی ذہنی بیک
گراؤنڈ تھی۔" (آگ کا دریا)

"اور یہ تصور مٹ گیا اور ایک دن عدالت نے فیصلہ سنایا۔ "گل
فشاں" متروکہ جائیداد قرار دے دی گئی ہے۔۔۔ دوسرے روز
کمال کی آنکھ کھلی تو اس نے محمود کو لکھنؤ میں رفیوجی پایا۔ تیسرے
دن پولیس آفیسر کوٹھی پر تالا ڈالنے کے لئے آ گئے۔ چوتھے روز
کمال رضا نے ویزا بنوایا اور اپنے بوڑھے والدین کو لے کر ٹرین
میں بیٹھا۔ پانچویں دن ٹرین دلی پہنچی۔ چھٹے دن ٹرین نے باڈر
کراس کیا۔ ساتویں دن کمال کراچی میں تھا۔"

سات دنوں میں صدیوں کا سفر ختم ہو گیا۔ ہندوستان کا تصور بکھر گیا۔ اگر بکھراؤ کی مختلف
شکلوں کو کسی ایک تاریخی سانحہ کے حوالے سے دیکھنا ہو تو وہ ہے تقسیم۔

"یہ تقسیم شدہ دنیا ہے ملک، انسان، نظریے، روحیں، ایمان، ضمیر،
ہر شے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر
طرف سرحدیں ہیں۔ اس تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے سے
سرحدوں پر ہی مل سکتے ہیں۔ روشن"

(گوتم روشن آرا سے۔ آگ کا دریا)

کیا **Diaspora** ہی ہماری مشیت ؟ ایک منتشر معاشرے میں، ایک غیر نامیاتی دنیا
میں، ایک روایت سے عاری ثقافت میں، اخلاق و اقدار کے صحرا میں، ایک تشویشناک حال میں ایک
گم شدہ ماضی میں، ایک غیر یقینی مستقبل میں، ہم کیسے تاریخ کے بکھرے ہوئے شیرازے کو سمیٹتے
ہیں اور اپنی روحانی اور جمالیاتی دریافت کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے اور ناول اس
تجربے کے گواہ ہیں کہ اگر کسی بھی ادیب کو اپنے زمانے کی تفتیش کرنا ہے تو اسے اپنے کلچرل ورثے کو
زمان و مکاں میں بار بار از سر نو تجدید کرنی پڑتی ہے۔

میں یہ تسلیم کرتا ہوں کہ ماضی کو duplicate نہیں کیا جاسکتا لیکن اسے re-spatialize کرنا ضروری ہے۔ اسے یادوں کا مرگھٹ نہیں بنایا جاسکتا۔ وہ تاریخ کا محض حوالہ نہیں سانپ کی آنکھ ہے جو ہر دور میں کھلی رہتی ہے۔ ہر دور کو دیکھ سکتی ہے۔ ناگ منی ہے جو ہر دور کو روشنی دیتی ہے ماضی ویشالی کی امبا پالی ہے۔ چمپک اور سجاتا اور تند بالا سب ایک ہیں۔

"اپنے ذہن کو انتشار سے محفوظ رکھو۔ ہری شنکر گوتم سے کہتا ہے ہم اپنے رگ وریشے میں، اپنی ہڈیوں اور خون میں، اپنے پورے جسم، ذہن اور روح میں ہزاروں، کروڑوں لوگوں کی صدیوں سے چلی آئی زندگی لیے ہوئے حال میں جیتے ہیں۔" کیا عجیب پیراڈوکس کہ جلاوطنی کے دور کو سمجھنے کے لیے ہمیں ہر دور میں اس انتشار سے گزرنا پڑتا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے ایک مضمون "مایا بازار" میں عبید اللہ سندھی کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ

"یہ مرد مجاہد وطن کی خاطر آدھی دنیا میں مارا مارا پھرا تھا۔ انہیں ملک چھوڑنے کا حکم ملا اور وہ پھر اٹلی چلے گئے۔۔۔ بھیس بدل بدل کر دوسرے ملکوں میں رہنا اور جان کی بازی لگا کر کسی سیاسی تنظیم کے احکام پر عمل کرنا ان کا مقصد تھا۔ مارے گئے یا حسرت یا گمنامی میں مرے۔ ہمارے بہت سے آدرشوادی دانشوروں نے اس امید پر اپنی زندگیاں جلاوطنی میں گزاریں کہ اصلی، اشتراکی نظام کا یوٹوپیا بھی جنم لے گا اور وہ ایک نہ ایک دن وطن بھی واپس جائیں گے۔ کزن تقی احمد سیّد جو پرانے قسم کے نیشنلسٹ اور بچپن میں جامعہ ملیہ اسلامیہ میں پڑھتے تھے۔ ۱۹۴۷ء میں پاکستان گئے۔ وہاں سے لندن میں انہوں نے عمر گزار دی۔ انگریزی بیوی اور لڑکی۔ کہا کہ جامعہ نگر میں مکان کا انتظام کر دیجیے۔ انہیں بتایا گیا کہ وہ جامعہ نگر کی گرد گرمی ہرگز برداشت نہیں کر پائیں گے۔ لیکن وہ مصر رہے واپسی کا راستہ دیکھتے دیکھتے اگلے سال راہی ملکِ عدم ہو گئے۔"

لیکن حالات کس تیزی سے بدلتے ہیں۔ وہ لوگ جو اپنے ذہنوں سے یادوں کو نکال کر باہر پھینک دیتے ہیں۔ گھر جن کے لیے ایک جذبۂ باطن بن جاتا ہے وہ اس قسم کے واقعات کا المیہ نہیں سمجھ سکتے۔ انہیں اس کی حاجت ہے۔ اقدار اور احساسات کے زوال کی المناک داستان اگر سننی ہو تو ہاؤسنگ سوسائٹی پڑھیئے۔ جمشید بھائی خود اس کلچر کے بارے میں سلمٰی مرزا کو اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

> ''آپ کو معلوم ہو چکا ہوگا کہ دنیا بڑی ذلیل جگہ ہے۔ میں بھی دنیا کا ایک فرد ہوں۔ آپ کے بھائی نے دنیا سے سمجھوتا کرنے سے انکار کر دیا ہے اور اس کی سزا بھگت رہا ہے۔ مجھے یقین ہے اور امید ہے کہ اسے بہت جلد معلوم ہو جائے گا یا شاید معلوم ہو چکا ہوگا کہ اس کے تجربے اور اس کی انتہا پسندی اور آئیڈیلزم قطعناً غلط ہیں۔۔۔ آج کی دنیا ایک بہت عظیم الشان بلیک مارکیٹ ہے۔ جس میں ذہنوں، دلوں، دماغوں اور روحوں کی اعلا پیانے پر خرید و فروخت ہوتی ہے۔ بڑے بڑے فن کار، دانشور، عینیت پرست اور خدا پرست میں نے اس چور بازار میں بکتے دیکھے ہیں۔ میں خود اکثر ان کی خرید و فروخت کرتا ہوں۔ میں یہ سب باتیں اس لئے لکھ رہا ہوں کہ آپ ذہنی طور پر بڑی ہو جائیں اور زندگی کی طرف سے کسی قسم کی مزید الیوژن اور خوش فہمیاں آپ کے دل میں باقی نہ رہیں۔ ورنہ آپ کو مرتے دم تک مزید صدمے اٹھانے پڑیں گے''

اس مایا بازار میں بکھر گئے لوگ جنہیں آج بھی آدرش واقدار عزیز ہیں مسلسل صدمے اٹھاتے رہیں گے۔ اور بھٹکتے رہیں گے۔ شہر بہ شہر، ملک بہ ملک، دربدر، بے نام، بے گھر، بے مقام، جلاوطن۔ بقول قرۃ العین حیدر

> ''شاید یہ مسئلہ برِ صغیر تک ہی محدود نہیں۔ ساری تاریخ عالم میں سرحدوں کے جذباتی اور سیاسی تعین اور قوموں کی تشکیل اور نظریاتی اساس بہت جان لیوا رہی ہے۔ (آج اس گھڑی بہت ہی خوفناک ہوگئی ہے) لیکن کوئی ایک فرد، افراد کا ایک گروہ، بکھر بکھر کر بھی

انسان کو اس کے آخری زوال سے بچا سکتا ہے۔

"He has come .He is holding my hands in his. I, who was once the reason for the world's existence am no longer, this sterile end-all. As the world darkens, the evil in me is dying. I understand along with prisoners, sufferers, survivors, it is no longer. It is we. It is we, who hold the secrets of existence we who control the world we."

(Patrick White,The Tree of Man)

کیا یہ جلاوطنی کبھی ختم ہو گی؟ کیا ہم اپنے دماغوں میں محصور رہنے کے بجائے کبھی تو یاسمین کے پھولوں کی آرزو میں نکل کھڑے ہوں گے۔" شاید۔۔۔۔

پرانے عہدنامے منسوخ ہوئے، کشوری نے آہستہ سے دُہرایا۔ ہم اس طرح زندہ رہیں گے۔ ہم یوں اپنے کو مرنے نہیں دیں گے۔ ہماری جلاوطنی ختم ہو گی۔ آج کی صبح ہے۔ مستقبل ہے۔ ساری دنیا کی تخلیق ہے۔ لیکن کنول کماری تم اب بھی رو رہی ہو"

(جلاوطن)

کیا کنول کماری ابد تک روتی رہے گی؟ کیا اس کی جلاوطنی ختم ہو گی؟ کیا؟...... کیا؟

OOOOO

شعریٰ کی شاعری کا ایک پہلو

نسائی احتجاج

آزادی سے پہلے اردو میں نظم گو شاعرات انگلیوں پر گنی جاتی تھیں۔ ادا جعفری بدایونی، صفیہ شمیم، وحیدہ نسیم وغیرہ ان میں دو ایک نام اور شامل کئے جا سکتے ہیں۔ ان شاعرات میں بھی سوائے ادا جعفری کے دوسرا نام آج کے ادبی منظر نامے کا حصہ نہیں بن سکا۔ انیسویں صدی کے پانچویں دھائے میں کچھ شاعرات کے نام سامنے آئے اور رفتہ رفتہ انہوں نے اپنی ایک الگ پہچان بنالی۔

شفیق فاطمہ شعریٰ بھی اسی دور سے متعلق ہیں۔ شعریٰ مذہبی اور علمی گھرانے سے تعلق رکھتی ہیں۔ ان کی ذہنی تربیت میں عربی، فارسی اور اردو روایات کے علاوہ اسلامی تعلیمات بھی اہم کردار ادا کرتی ہیں اور یہی وجہ ہے کہ شروع سے ہی ان کا لہجہ اور طرزِ اظہار آج کی اردو شاعری کے عمومی محاورے سے کسی نہ کسی حد تک مختلف نظر آتا ہے۔ غزل انہوں نے کہی نہیں شاید اسی لئے ان کی نظموں پر غزل کی لفظیات اور مخصوص طرزِ اظہار کے اثرات نہ ہونے کے برابر ہیں۔

وحشی ہوا کے ریلے میں خود پر قابو نہ پائے
بہتی چلی جائے / بے سمت بے سودا
تب اک سنہرا ننھا سا بوٹا ابھرے پکارے /
آس سے الجھ کر کچھ دیر کانپیں بکھرے ہوئے
پر پھر شانت ہو جائیں (تتلی کی پرواز)

یہ سطریں نظم "تتلی کی پرواز" سے ماخوذ ہیں اور یہ نظم آج سے قریب ۳۰، ۳۲ سال پہلے کی ہے۔ اس تناظر میں دیکھیں تو بات سب سے پہلے متوجہ کرتی ہے وہ یہ کہ نظم کا موضوع، اس کا مزاج، نفسیات اور مصرعوں کی ساخت، اس دور کے عمومی شعری مزاج و لفظیات سے یکسر مختلف ہے۔ اوّل تو پورا منظر قطعی ارضی ہے۔ استعارے تخیلی کم اور زیادہ ٹھوس ہیں۔ شعریٰ کی خوبی یہ ہے کہ وہ زمینی استعاروں کو محاوراتی احساسات و کیفیات کے لئے بڑی کامیابی سے برت سکتی ہیں۔

جتنے ہوئے دور / اتنے ہوئے نور
حد فاصلوں کی بڑھتی ہی جائے
کتنا ہی چاہیں / بسرا نہ پائیں / پر بھول جائیں
اک پنکھڑی پر، نگ بن کے روشن / رہنے کے سکھ کو

نظم کے یہ ٹکڑے ایک منظر کے توسط سے شاعرہ کے وجود اور اس کی فکر کی علامت بن جاتے ہیں۔ جس میں کہیں نہ کہیں نسائی احساس کارفرما نظر آتا ہے۔

کتنا غنیمت نازک سہارا
اتنی سی اک بات اور اس پہ دیکھو
ٹیلوں سے آفاق تک گھاس بن
دھیمی سی شورش
لرزہ جگائے پارینیوں کو برگد کی تھامے
بُت بن گئے ہم
اس کی جڑیں ہیں گہری زمین میں یہ اصلیت ہے
ہم ایک سپنا
سوچوں سے اُبجے
سوچوں میں ڈوبے

ذرا سی توجہ یہ بات ثابت کر دیتی ہے کہ نازک سہارے کی تلاش ہی ٹیلوں سے آفاق تک گھاس بن کر ایک ہلچل مچا دیتی ہے۔ معاشرہ اس کی رسومات اور روایت کی پابندیاں ٹیلوں، گھاس بن کے استعاروں میں ظاہر ہوتے ہیں۔ نتیجتاً برگد کی پارنبیوں کو تھام کے بت بن جانا پڑتا ہے۔ روایت اور اصول وضوابط کی جڑیں معاشرے کی زمین میں دور تک پھیلی ہوئی ہیں اور اس برگد کی پارنبیوں کو تھامے بغیر چارہ نہیں کیوں کہ یہی حقیقت ہے اور خود شاعرہ یا ہمارے معاشرے کا کوئی نسائی کردار ایک ایسا سپنا ہے جو سوچوں سے ابجتا ہے اور سوچوں میں ڈوب جاتا ہے۔ برگد کو ایک اصلیت مان کر جیتے جاگتے، سوچتے اور فکر واحساس کی بھٹی میں جلتے وجود کو ایک سپنا قرار دینے میں طنز کی جو زیریں لہر ہے وہ ایک خوبصورت احتجاج بن جاتی ہے۔

شعریٰ کے اس رویئے کو فیمینزم یا وومین لب ولہجہ وغیرہ سے جوڑنا تو خود شعریٰ اور ان تحریکوں کے ساتھ زیادتی کے مترادف ہوگا کہ ان تحریکوں کے رشتے کہیں اور جڑے ہیں اور شعریٰ کے ذہنی رشتے ایک الگ تہذیب اور رویۂ حیات سے ملتے ہیں لیکن اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ

ان کی بیشتر نظموں میں ایک مخصوص معاشرے میں عام انسانی مسائل کے ساتھ عورت کے مسائل خصوصی نوعیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ ان کے پہلے مجموعے ''آفاقِ نوا'' کی پہلی ہی نظم، جو ایک اعتبار سے مجموعے کے دیباچے کا بھی کام دیتی ہے۔ قابلِ غور ہے۔

فنا کا دھڑکا تھا/ جس کی لگاتار ضرب وجود کی روپ ریکھا تراشتی رہی چاہت کی رت میں/ ارمان کی بے اختیاری کے آگے / بند باندھتا ہوا فنا کا دھڑکا تھا۔۔۔ شعور کی سطح پر/ اپنا اثبات کرنا جس کی ذمہ داری ہے شاعر کا فن کسی ایسے دلیرانہ ڈھیٹ/ قدم پر للچا اٹھتا ہے جیسے کہ گھاس پھوس اور پتوں سے ڈھکا گڑھا / اپنی پیش قدمی سے پاٹتا یہاں تک کہ درختوں کے پیچھے سے / سدھائے ہوئے ہاتھیوں کے غول برآمد ہوئے اب صدیوں تک ہم جو لکھیں گے / وہ ایسا ہوگا / جیسے صدیوں سے زمینیں بنجر پڑی ہیں۔

یوں تو یہ نظم اظہار کے مشکل مرحلوں، خود فنکار کی ذہنی رکاوٹوں کے شدید احساس کے باوجود اپنے شعوری اثبات کی جدوجہد پر اسرار کرتی ہے لیکن اسی کے ساتھ ایک دوسری سطح بھی ابھرتی ہے۔ اپنا اظہار یوں تو سبھی کے لئے مشکل مرحلہ ہوتا ہے لیکن شاعرہ کے لئے جو اسی صنف کی نمائندگی کررہی ہے اور مشکل ہو جاتا ہے۔ ''سدھائے ہوئے ہاتھیوں کے غول کا'' کا استعارہ اس طرف واضح اشارہ کرتا ہے جس کے نتیجے کے طور پر یہ صورتِ حال سامنے آتی ہے۔

اب صدیوں تک ہم جو لکھیں گے / وہ ایسا ہوگا / جیسے صدیوں سے زمینیں بنجر ہیں، نظم کا اختتامیہ۔

کار ہائے ما بہ پایاں نا رسیدہ
درد و داغ آرزو درماں نہ دیدہ

ناکامی اور درد و داغ آرزو کا مداوا نہ ہو سکنے کا احساس شعریٰ کی اکثر نظموں میں کبھی استعارے، کنائے کی شکل میں، کبھی کسی تلمیح کے حوالے سے اور کبھی قدرے راست میں ایک تسلسل کے ساتھ ملتا ہے۔ مثلاً

اس گرد و نواح میں مہکتی تھی
وہ نغمہ بلب لالے کی کلی
سہتی رہتی پتی مرمر کی
آہستہ خرام سنہری دھوپوں میں
اس پوری رت کا خم اس کے امرت سے بھرا

یہاں لالے کی کلی، خود شاعرہ کا استعارہ ہے۔ جو سنہری دھوپوں میں اپنا پورا امرت رس چھلکا دینا چاہتی ہے۔ اسے یہ بھی احساس ہے کہ اپنا مکمل اظہار ایک عمر کی ریاضت چاہتا ہے اور وہ اس منزل کو بھی سر کر لیتی ہے۔

اک پوری رت ڈنڈی ڈھلکانے پنکھڑیاں بکھرانے کو درکار ہوئی اور جب شاعرہ، فن کے ہفت خواں طے کر لیتی ہے تو:

سب چمن چمن گل، حوضِ لبالب سائے گھنے
جھونکوں کی صورت رواں دواں

یہاں زندگی نئے معنی اختیار کر لیتی ہے۔ وقت اور فاصلے مٹ جاتے ہیں اور تخلیق اپنا جہاں آپ تعمیر کرتی ہے۔ جس میں سب اگلی پچھلی رتیں شامل ہیں لیکن اسی کے ساتھ یہ احساس بھی نشتر زنی کرتا رہتا ہے کہ اس کے اظہار پر سینکڑوں پابندیاں لگی ہوئی ہیں۔ ہماری زندگی کے طے شدہ راستے غلط اصولوں کی کالک سے پٹے ہوئے ہیں اور پابندیاں دھیرے دھیرے ہر حساس ذہن پر کائی سی جم جاتی ہیں۔ اگر نظم کے اس حصے کو پڑھتے ہوئے یہ بھی ذہن میں رہے کہ یہ ایک خاتون کے خیالات ہیں تو اس کی معنویت ایک رخ اختیار کر لیتی ہے اور یہ رخ احتجاج سے عبارت ہے۔ ان رسم ورواج کے خلاف جس میں عورت کو دیکھنے کی تو آزادی ہے لیکن اپنے ردِ عمل کے اظہار کی آزادی نہیں۔ یہ احساس اگلے مصرعوں میں اظہار کی خواہش کو ایک خوف میں تبدیل کر دیتا ہے۔

ہر آہٹ کے نا دیدہ ہاتھ میں چاقو کا پر کھلا ہوا

اگر نظم یہیں ختم ہو جاتی تو زیادہ تر ہمارے سماج میں عورت کی بے بسی کا نوحہ بن کر رہ جاتی لیکن شعریٰ کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس بیچ کے پڑاؤ سے اپنی تخلیقی قوت اور بھرپور اعتماد کے بل پر نکل آتی ہے اور اس دم گھونٹنے والے ماحول میں انہیں خرد خرد کا نغمہ یا فن کا توانا ہاتھ سہارا دیتا ہے اور تخلیقی جذبہ پتھروں سے بھی پھوٹ پڑتا ہے اور اسی لمحے یہ احساس جاگتا ہے کہ تخلیق کار کے سامنے وقت اپنے پورے رازوں کو کھول سکتا ہے اس کی نگاہوں میں اگلے پچھلے زمانے رقص کرنے لگتے ہیں اور کم از کم تخلیقی لمحوں میں یہی دنیا حقیقی دنیا محسوس ہوتی ہے اور جب سینے میں ''شہرِ نوا'' آباد ہو جاتا ہے تو اس کے حدود میں عہدِ حاضر بھی آ جاتا ہے ماضی بھی اور مستقبل بھی۔ شعریٰ کے لئے ماضی بھی اتنا ہی جیتا جاگتا ہے جتنا لمحہ موجود۔ یوں تو وقت کی حدود کو توڑتا ہوا یہ رویہ ان کی سبھی نظموں میں ملتا ہے لیکن اس کا بھرپور اور فنکارانہ اظہار ان کی طویل نظم ''بشارتِ جدید'' میں ملتا ہے اور خصوصاً ان حصوں میں جہاں وہ ''جدید تہذیب'' میں فن، انسانی اقدار اور ہزاروں دعووں کے باوجود عورت کی بے حرمتی اور اسے کنزیومر سوسائٹی میں ایک ''شے'' بنا دینے پر آواز بلند کرتی ہیں۔ اس نظم پر حمید نسیم ایک

کتابچے کے برابر تفصیلی مضمون لکھ چکے ہیں۔اس لئے میں کچھ نہیں کہوں گا۔البتہ شعریٰ کی دو طویل نظموں کا ذکر کر کے اپنے اس دعویٰ کو مضبوط کرنے کی کوشش کروں گا کہ شعریٰ کے یہاں عورت کے ذہن وفکر اور اظہار کی خواہش پر صدیوں سے لگی پابندیوں پر شدید لیکن فنکارانہ احتجاج ایک طاقتور تخلیقی لہر بن کر ابھرتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ ان کے کلام میں اس لہر کے علاوہ بھی کئی لہریں اپنا احساس دلاتی ہیں۔

میں نے پہلے یہ عرض کیا ہے کہ شعریٰ اپنے اظہار کے لفظ،علامت،تشبیہ،استعارے اور تلمیح وغیرہ سبھی شعری اوزار برتنے کے قابل ہیں۔نظم ''سیتا اور صفورہ'' میں صدیوں پرانے کرداروں کو نئے سیاق میں برت کر انہیں آج کی عورت کا استعارہ بنا دیا ہے۔

نظم سیتا کی عظمت کے اعتراف سے شروع ہوتی ہے۔

تیرا نام لے کر سحر جاگتی ہے
تیرے گیت گاتی ہے تاروں کی محفل
تیری خاک پا ہند کا راز عظمت
تیری زندگی میرے خوابوں کی منزل

لیکن پانچویں مصرعے سے ہی اس بات کا احساس دلا دیا جاتا ہے کہ ہمارے قول وفعل میں کہیں نہ کہیں کوئی ایسا تضاد پوشیدہ ہے جس کی وجہ سے ہماری ساری عقیدتیں اور محبتیں اور عورت کا احترام اور اس کو بحیثیت ایک فرد کے تسلیم کرنے کے دعوے صرف زبانی کھیل بن کر رہ جاتے ہیں۔ مصرع آتا ہے۔

کہانی تری سن کے تھرا اٹھی میں

سیتا کی کہانی سننے والوں کے لئے ''تھرا اُٹھنے'' کا سبب راز نہیں ہے۔ خیر نظم میں آگے کہا گیا ہے کہ ہزار عقیدتوں اور محبتوں کے باوجود اپنی دلی آرزو اور تمنا کے باوجود آج کی عورت کے لئے سیتا بن کر جینا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔

شعریٰ کی ایک دوسری نظم ''گلہ صفورہ'' قرآنی قصے کو بنیاد بناتی ہے۔ قصہ حضرت موسیٰ اور ان کی ہونے والی بیوی بی بی صفورہ کا ہے۔ وہ دیکھتے ہیں کہ ایک چشمے سے سب لوگ اپنے اپنے جانوروں کو پانی پلا رہے ہیں مگر دو لڑکیاں اپنے گلے کی بے تاب پیاسی بھیڑوں کو روکے کھڑی ہیں۔ چشمے پر پتھر کی بڑی سل رکھی ہوئی ہے۔ جسے یہ کمزور لڑکیاں ہٹا نہیں سکتیں اور ان کی پیاسی بھیڑیں

صفورہ کی طرف اُٹھنے لگیں
بے صبر نظریں بے زبانوں کی

اب جو شخص صفورہ اور ان گلے اور چشمے پر ان کے پانی نہ پلا سکنے کے واقعے سے واقف ہو اس کے لئے نظم کے کلیدی الفاظ استعارے کی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ اور اس اعتبار سے دیکھیں تو نظم کے متن میں ایک اور اَن کہا متن بھی پوشیدہ ہے۔ اور یہ متن ہمارے معاشرے میں آج ''صفورروَں'' کی صورتِ حال کی کہانی بیان کرتا ہے۔ یہ زاویہ نظر کچھ اور پردے اُٹھاتا ہے۔

صفورہ کا گلہ اور اس بے زبان جانور، عورت کے احساسات و جذبات بے زبان جانوروں کی طرح اپنی پیاس کا احساس تو دلا سکتے ہیں لیکن ان کی تکمیل کا راستہ نہیں پا سکتے۔ کیونکہ چشمہء حیات پر ایسی سل رکھی ہے جسے ہٹانے کی طاقت ان کے پاس نہیں ہے۔ گو بے قرار پیاسے ارمانوں کو یہ احساس نہیں کہ ''راہ میں سنگِ گراں ہیں''۔ لیکن صفورہ جو نظم میں نسائیت کی علامت ہے خوب جانتی ہے کہ اس کا مدین ابھی بہت دور ہے۔ عورت کو ابھی اس کا صحیح مرتبہ و مقام نہیں مل پایا ہے۔ اور وہ آج بھی چشمۂ حیات کے کنارے اپنی پیاسی آرزوؤں اور بے تاب امیدوں کا گلہ لئے کھڑی ہے۔

یہ احتجاج آج کی نسائی تحریک اور اندازِ احتجاج سے کافی مختلف ہے کیوں کہ یہاں احتجاج کی ایک مُعینہ سمت ہے اور اس کی رہنمائی ہماری روایت اور اعتقادات کرتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اس میں طعنہ کی وہ پر شور لہر اور ناراضگی کی وہ تلخی نہیں جو مثال کے طور پر ان کی ہم عصر کشور ناہید کے یہاں ملتی ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعریٰ کے تصورِ حیات میں ایک خصوصی ضابطہء اخلاق بنیادی حیثیت رکھتا ہے اور وہ ضابطۂ اخلاقِ اسلامی ہے۔

شعریٰ کے عمومی فنی رویے کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ متن کی معنویت کے ساتھ بلکہ اس سے کچھ زیادہ اہمیت بین السطوری معنیٰ کو دیتی ہیں۔ ان کے یہاں ابہام شعوری کوشش سے پیدا نہیں کیا جاتا بلکہ یہ ان کے موضوع اور طرزِ اظہار کا تقاضہ ہوتا ہے کیوں کہ ان کا بیانیہ درست نہیں ہوتا اور وہ بہ یک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں سفر کرتا ہے۔ دوسرے یہ کہ وہ اپنے مصرعوں کے بیچ کافی بڑا گیپ چھوڑ جاتی ہیں۔ چوں کہ ان کی اکثر تلمیحات اسلامیات سے اخذ کی گئی ہیں۔ اسی مناسبت سے وہ عربی کے نامانوس اور ثقیل الفاظ بھی بے تکلف استعمال کر جاتی ہیں اور ان ہی اسباب کی بنا پر ان کا طرزِ اظہار کہیں کہیں اتنا گراں ہو جاتا ہے کہ ناگوار محسوس ہوتا ہے لیکن ان کا عام طرزِ اظہار، رواں، سبک اور بڑی حد تک مترنم ہوتا ہے۔

☆☆☆☆☆

زاہدہ زیدی کی ڈراما نگاری

زاہدہ زیدی ہمارے عہد کی ایک ناموراور کثیرالتصانیف مصنفہ ہیں۔ان کا شمار اردو کے سربرآوردہ اور معتبر ادیبوں میں ہوتا ہے۔ان کی دلچسپیاں بھی مختلف النوع رہی ہیں۔ڈراما،شاعری، علمی مسائل اور تنقیدی مطالعات کا ایک اچھا خاصہ ذخیرہ ان کے حوالے سے ہم تک پہنچا ہے۔ان کی تصانیف میں شعری مجموعے،طبع زاد ڈرامے،مضامین کے مجموعے نیز انگریزی میں تحریر کیے گئے مضامین بھی شامل ہیں۔انہوں نے نہ صرف مضامین نو کے انبار لگائے ہیں بلکہ مغرب کے اہم ترین ڈراما نگاروں کے شہرۂ آفاق ڈراموں کا ترجمہ اور تعارف بھی پیش کیا ہے۔ان ڈراما نگاروں میں چیخوف،سارتر،پیرانڈیلو،مینوئیل دی پیڈ رولو اور بیکٹ وغیرہ کے ڈراموں کا انتخاب مصنفہ کی بلند نگاہی اور وسعتِ مطالعہ کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔انہوں نے طبع زاد ڈرامے اور تراجم کو اسٹیج پر بھی پیش کیا ہے۔اکثر دیکھا یہ جاتا ہے کہ تصانیف کی تعداد سے لوگ سرخرو ہو جاتے ہیں۔جب کہ بعض اوقات کسی شاعر ادیب یا ڈراما نگار کی ایک ہی تخلیق،ایک شعر یا پھر ایک جملہ ہی زندہ رہ جاتا ہے،اس کے برعکس سینکڑوں کتابیں دیمک کی نذر ہو جاتی ہیں میں کسی بھی ادیب کے سلسلے میں بے جا تعریف و تقریظ،منصب بخشی یا مدح سرائی کا قائل نہیں لیکن زاہدہ زیدی کی انگریزی کتاب ''Beyond Words'' سے لے کر ان کی حالیہ تصنیف ''کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز'' کے مطالعے سے اس فیصلے پر پہنچا ہوں کہ ان کی تصانیف کی تعداد اور ادبی جوہر نے انہیں جائز منصب اور مرتبہ عطا کیا ہے نیز ان کی جملہ تخلیقات کی وقعت اور اہمیت میں اضافہ کیا ہے۔زاہدہ ایک انتہائی فعال مصنفہ ہیں جنہوں نے ''اردو زبان کے رنگ و آہنگ کو قائم رکھتے ہوئے اصل متن کے معنی اور مفہوم کا پورا حق ادا کیا ہے[1]''۔وہ نہ صرف ڈرامے میں بیان کی اہمیت اور نادرہ کاری سے واقف ہیں بلکہ ان کی بیشتر تحریروں میں معنی کی تہہ داری اور خیال کی تازہ کاری بھی موجود ہے۔اظہار کے مختلف النوع زاویے اور وسعتِ مطالعہ کی بنا پر ان کی فعالیت ہمیشہ قائم رہی اور نتیجہ ان کی بیشتر تصانیف کی صورت

میں ہمارے سامنے ہے۔ جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے اس مطالعے میں ان کے منتخب ڈراموں اور اس صنف میں ان کی گراں قدر خدمات کا جائزہ لیا جائے گا تا کہ ڈرامے کی تاریخ اور تنقید میں ان کے صحیح مقام اور مرتبے کا تعین ہو سکے۔

اردو ڈراما کی تاریخ پر ایک سرسری نظر بھی ہمیں یہ باور کرا دیتی ہے کہ ہماری زبان ڈرامے کی مقبولیت اور محبوبیت کے سلسلے میں دوسری زبانوں کے مقابلے میں کم نصیب اور بے اماں رہی ہے۔ ایک طویل عرصے تک ہمارے یہاں ڈرامے کو محض ایک ادنیٰ تفریح کی حیثیت تفویض کی گئی، ہمارے ناقدوں نے سوائے ابراہیم یوسف اور زاہدہ زیدی کے، ڈرامے کی کم مائیگی اور بدنصیبی کو فلموں کی مقبولیت پر محمول کر کے ڈراما کی تنقید اور اس کی ترویج و اشاعت سے اپنی بساط سمیٹ لی لیکن یہ پورا سچ نہیں ہے کہ فلموں کی مقبولیت نے ڈرامے کی جڑیں کاٹ دی ہیں۔ ڈرامے کی فنی حیثیت اور عوامی رابطے ہمیشہ ہی فلم سے بلند تر اور وسیع رہے ہیں۔ زندگی کی قدروں کا حقیقی ادراک سماج کی ناہمواریوں پر گہرا طنز و تمسخر، کرداروں اور اداکاروں کی زندگی میں رونما ہونے والے تمام لمحاتِ ماضی اور حال کا ہر لحظہ موجود منظر نامہ نیز performing arts کی پُرلطف رنگینیاں اور معنوی تہہ داری ڈراموں کی پیش کش کے اہم پہلو ہیں۔ اصل میں ترسیل و ابلاغ کا جو سراغ ہمیں ڈراموں میں ملتا ہے اور جس فنی حیثیت اور امکانات سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت اس فن میں پوشیدہ ہے، اس سے رابطہ اور رشتہ منقطع کر کے ہمارے ناقدوں نے شعر و سخن کی آمریت کو راہ دی ہے اور جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو کا اپنا کوئی تھیٹر یا اسٹیج وقوع پذیر نہ ہو سکا۔ بے جان ڈرامائی ڈھانچوں اور تدریسی نوعیت کے متنی ڈراموں پر ہم اپنا زور صرف کرتے رہے اور ڈرامے کی کم نصیبی کا گلہ لکھتے رہے۔ یہ کم نگاہی کم از کم زاہدہ زیدی جیسی فعال اور معتبر مصنفہ اور ڈراما نگار کے یہاں نہیں۔ انہوں نے ڈرامے کی ہمہ گیر حیثیت کو نہ صرف ابتدا ہی سے تسلیم کیا بلکہ اپنے مطالعے اور تجربے کے حوالوں سے عصری اور تازہ کارجہاں کی بشارت دینے کی بھرپور کوشش کی ہے۔ ان کے تمام ڈراموں کی ہیئت اور تکنیک میں جدید تر تصوّر سے کام لیا گیا ہے اور انہوں نے اردو ڈرامے کے تعلق سے بعض نئی جہات کو بھی روشن کیا ہے۔ ڈرامے کے آفاقی اصولوں پر ان کی گہری نظر ہے اور مغرب کے جدید ڈراموں میں موجزن تحریکات کا بہ نظر غائر مطالعہ کر کے اپنے ڈراموں میں نئی روشنی اور نئی ترجیحات کو جگہ دی ہے۔ انہیں خوب علم ہے کہ ڈرامے کی ساری کائنات حرکت پذیر ہے اور اس حرکت پذیر کائنات میں سماجی تغیرات، داخلی کوائف، سیاسی بصیرت بلکہ پوری دنیا کی حرکات و سکنات کو تہہ داری اور ترسیل کے پورے لوازم کے ساتھ پیش کیا جا سکتا ہے۔ اگر آپ ان کی تخلیقات

کا سرسری جائزہ بھی لیں تو پتہ چلتا ہے کہ ان کی روشن تحریریں ہمارے ڈرامائی ادب کا ایک اہم حصہ بن گئی ہیں۔ انہیں یہ احساس ہے کہ حالات بدل رہے ہیں اور ہمیں بہرصورت ڈرامے کو سنجیدگی سے اپنی سماجیات اور شعریات کا حصہ بنانا چاہیے۔

ہماری زبان کے سب سے مقبول ڈراما نگار آغا محمد شاہ حشر کاشمیری نے اپنی جولانی طبع اور خطیبانہ قوت سے اردو اسٹیج پر قیامت برپا کر دی تھی لیکن ان کے اندر ڈراما نگاری کے کچھ اہم gadgets کی کمی تھی۔ اس کے برعکس زاہدہ زیدی نے برسوں بعد وسعتِ مطالعہ اور تجربے کی بنیاد پر اردو ڈرامے کو علمی سطح پر لا کھڑا کیا ہے۔ جہاں حشر نے ڈرامے کی دنیا کو بلند آہنگی اور خطابت کی گھن گرج سے آشنا کیا وہیں زاہدہ زیدی نے تکنیکی تدبیر گری اور فلسفے سے اردو ڈرامے کو عقلی اور عملی ابعاد عطا کئے ہیں۔ ان کے ڈراموں میں سنجیدہ موضوعات کا احاطہ ہی نہیں ہوا بلکہ ڈرامے کی بنت اور پیشکش کے سلسلے میں پیش رفت ہوئی ہے اور اس کی تفہیم کے لیے ڈرامے کی دنیا میں ہمکنے والی مختلف تحریکات کا علم بھی ناگزیر ہو گیا ہے۔ ان کے طویل ڈراموں مثلاً "صحرائے اعظم" اور "کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز" کے مطالعے ان کے عملی تجربے کی ترجمانی کرتے ہیں اور ناظرین سے مختلف علوم سے واقفیت کے متقاضی بھی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ زاہدہ زیدی نے حقیقت پسند ڈراموں سے لے کر ابسرڈ ڈراموں تک کا مطالعہ کیا اور ان کا رویہ مختلف علوم (بطور خاص لسانیات، نفسیات اور ڈرامے کے (Mis-en-Scene) سے حاصل کئے ہوئے شعور کی دولت سے قائم ہوا ہے۔ دوسری طرف ان کے تراجم مثلاً چیخوف کے تین بہنیں Three Sisters چیری کا باغ The cherry Orchid حبیب ماموں Uncle Vania سارتر کا بند کمرہ No Exit، مینویل دی پیڈرولو' کمرہ' یوجین اٹیسکو کا بادشاہ سلامت، خدا حافظ Exit the king اور پیرانڈیلو کا "عالم تمام حلقہ دامِ خیال ہے" نے ان کی ساری ادبی پونجی کو ایک مترنم سمفونی Symphony میں تبدیل کر دیا ہے۔ ان تراجم میں نہ صرف آپ کو حقیقت پسند ڈرامے ملیں گے بلکہ مختلف فلسفیانہ تحریکوں کے زیرِ اثر جو ڈرامے لکھے گئے ہیں ان کی تفصیلی بشارت اور گونج بھی میسر آئے گی۔ علاوہ ازیں ان ڈراموں پر ان کا مبسوط تعارف ڈرامے کی پیشکش میں معاون ہوتے ہیں اور اس کی تنقید کے سلسلے میں ان کی تحریریں مثلاً آزادی کے بعد اردو ڈراما جدید مغربی ڈرامے کے اہم رجحانات" Modes of Communication in Drama یا Image of Man in Absurd Drama ایسے تفصیلی مطالعے ہیں جہاں فکر و فن کی تاریخ، اس کے مختلف جہات اور اس کے حسن و قبح پر برملا اظہار ہے۔

زاہدہ زیدی سے متعلق ان حوالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ وہ ڈرامے کے فن اور اس کے اسرار و رموز سے اچھی طرح واقف ہیں اور اس صنف میں مجتہد کا درجہ رکھتی ہیں۔ اردو ڈرامے کی تاریخ ان کے اعتبار کو تسلیم کر چکی ہے۔ ان کا فن نہ صرف فارم اور تکنیک میں وسعت اور انفرادیت رکھتا ہے بلکہ اعتبار کی منزلوں میں داخل ہو چکا ہے۔ مصنفہ کے فکری امتیازات کا ایک زمانہ معترف ہے اور وہ ہمارے تہذیبی ورثے کا حصہ بن چکی ہیں۔ اس لیے لازم ہے کہ ان کے فن پارے کے حسن و قبح کا بھی احتساب کیا جائے اور اس بات کی شناخت کی جائے کہ ہم ان سے کیا چاہتے رہے ہیں اور انہوں نے ہمیں کیا دیا ہے۔

"صحرائے اعظم"

ڈرامے کا سنجیدہ قاری خوب جانتا ہے کہ ڈراما کی فطرت میں حرکت و توانائی ہے، تصادم ہے، رفتار ہے اور واقعات کی بنت نیز اس کے عوامی رابطے کو مرکزیت حاصل رہی ہے۔ اس لیے "صحرائے اعظم" جیسے ڈرامے کو تفصیلی طور پر جانچنے کے لیے پورے ڈرامے کا مطالعہ ضروری ہے۔ خود مصنفہ کے قول کے مطابق یہ ایک المیہ ہے اور ہمارے عہد کے پر آشوب دور کا دردناک منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ اس ڈرامے میں سیاست کی لائی ہوئی آفات کا المیہ رقم کیا گیا۔ ڈرامے کا موضوع خلیجی جنگ ہے اور پورے ڈرامے کے اسٹرکچر کو خلیجی جنگ کے کرب و بلا اور سیاسی سازشوں کی بنیاد پر تیار کیا گیا ہے۔ ارضِ مقدس پر جدید تر شداد کی سفاک چالوں اور Colonial Hungry دہشت گردوں کی بے پناہ قوتوں کا سایہ گہرا ہو گیا ہے۔ جنگ کا طبل بجتا ہے، شاہ کیکٹس اپنی شاہیت کے دبیز پردوں اور جمہوریت کے نام نہاد نقاب میں مظلوم قوم پر ظلم روا رکھتا ہے ساری سازشوں اور طرفہ قیامت کی چالوں کا تنہا وارث امریکہ ہے اور دیگر ممالک اس کی سرپرستی میں یعنی کہ اس کی مکمل غلامی میں ایما کو لبیک کہہ رہے ہیں۔ بغداد پر جبر و قہر کا سماں ہے، جدید ہتھیاروں سے لیس سامراجی طاقتوں کی یلغار میں بچوں، ضعیفوں، اور نادار انسانوں کی آہیں دب گئی ہیں۔ یہ تاریخ کا عجب مرحلہ ہے اور اس کے گواہ مشہور ڈرامہ نگار Becket کے کردار گودو اور دیدی ہیں۔ یہ سارا ظلم بہرام اور اس کے ملک کے انسانوں پر اس لئے واجب ہے کہ اس نے ظلم کی طاقت کے سامنے انکار کرنے کی جرأت کی ہے۔ ڈرامے میں آخر تک ظلم اور بربریت کے انسانیت سوز سلسلے کو نہ صرف ہم دیکھتے ہیں بلکہ سنتے بھی ہیں۔ گودو اور دیدی اپنے آفاقی کردار کے باوصف اور عام انسانوں سے خود کو identify کرنے کے باوجود ڈرامے میں فکرمند رہتے ہیں، واقعات کی تعبیر اور تشریح کرتے ہیں لیکن کچھ کرتے نہیں، بلکہ کچھ کر ہی نہیں سکتے۔ یہ دہشت ناک جرائم تاریخ کے پر آشوب مرحلے ہیں

جس کے سامنے بڑے بڑے شداد اور ہیرو سر بہ خم ہیں اور انسانی تہذیب کی روح کانپ اٹھتی ہے۔

تاریخ کے اس واقعے کو زاہدہ زیدی نے پوری عصری معنویت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ مغرب کے ڈراموں کے عناصر کو، بلکہ بقول خود، ایپک تھیٹر اور ابسرڈ تھیٹر کے عناصر کو سمو کر اسے حقیقت کے قریب اور علامتی نیز اسطوری خصوصیات کا حامل بنا دیا ہے۔ بات یہیں ختم نہیں ہوتی، اگر ہم پیش لفظ میں عطا کی گئی عینک سے دیکھیں تو یہ ڈراما در ڈراما کا تاثر بھی دیتا ہے۔ مصنفہ کی ہی ہدایت کے مطابق بیشتر واقعات تاریخی حقائق کا افسانوی روپ ہیں'' اور اس نگار خانے میں جانی پہچانی شخصیتوں کے چہروں سے باریک سی افسانوی نقاب کو دیدی اور گوگو پیش کرتے ہیں۔ ڈرامے کا بغور مطالعہ ہمیں باور کراتا ہے کہ ایک اہم واقعہ کو عصری حسیّت کے ساتھ پیش کرنے میں زاہدہ زیدی کامیاب ہیں۔ واقعات کی بنیاد ٹھوس حقیقت پر مبنی ہے لیکن ڈراما نگار کے تاریخی مشاہدے اور ذاتی وژن نے اس ڈرامے کو سطحی پروپیگنڈا ہونے سے بچا لیا ہے۔ یہ ساری باتیں ڈرامے کے متعلق ہیں اور پیچیدہ نیز دشوار گزار مرحلے سے کامیابی کے ساتھ گزرنے کا قصہ ہے۔ اصل قصہ تو یہ ہے کہ ڈراما اسٹیج کے لئے مناسب ہے کہ نہیں؟

یہ اہم سوال رہ رہ کر ابھارتا ہے۔ اس ڈرامے میں واقعات تقریباً **documentry evidence** پر تعمیر کئے گئے ہیں۔ اس طرح کے ڈرامے کو رپورتاژ تھیٹر کا نام ملتا ہے یا پھر اسے ڈاکومینٹری تھیٹر سے ہی تعبیر کرتے ہیں۔ زاہدہ زیدی نے کرداروں کو علامتی ابعاد عطا کر کے ڈرامے کو بچا لیا ہے۔ واقعات کی سچائی میں انہوں نے دو کامیاب کرداروں کی شمولیت کے حوالے سے علامت اور حقیقت کا آمیزہ بنا دیا ہے۔ لیکن اس کی طوالت کے سلسلے میں خود مصنفہ تذبذب کے نرغے میں ہیں اور اپنے ایک مخصوص منظر یعنی امن کے منظر کو بھی حذف کرنے کا بھی مشورہ دیتی ہیں۔ پندرہ مناظر پر مشتمل ڈرامے کی طوالت میں بنیادی اسٹرکچر کی منطق کو اپنی دسترس میں محفوظ رکھنے کے باوجود مکالموں کے ضمن میں زاہدہ زیدی بہ حیثیت ڈراما نگار ضرورت سے کچھ سوا ہی اپنی کلاسیکی تربیت اور زبان کی نفاستوں کی اسیر رہی ہیں۔ الفاظ اصطلاحات اور مرکبات کی تکرار اور بیان کا لہجہ مکالمے کی حدود کو وسعت دینے کے بجائے رکاوٹ کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ یہ ایسے مکالموں کا گلدستہ نظر آتے ہیں جو اظہار کی فعالیت کے بجائے طویل انفعالیت کی فضا قائم کرتے نظر آتے ہیں۔ پورے پلاٹ کی بنت اور مکالموں کی تہہ داری میں زاہدہ زیدی کی علمیت نظر آتی ہے۔

لسانیات کے جدید ماہرین کی نگاہ میں بھی زبان نہ صرف ایک **"ultimate unit"**[۱] ہے بلکہ یہاں مختلف راستوں کی پرپیچ وادیاں ہیں جہاں اگر آپ ایک راہ سے ہو کر گزریں تو باہر نکلنے کا راستہ

ممکن ہے اور اپنی اسی ایک منزل کی تلاش میں دوسری طرف سے راستے کو رجوع کریں تو ہمیشہ کی طرح گم ہونے کا خطرہ ہے۔ کسی نے کیا خوب کہا ہے کہ:

"---Each language produces a different set of signifiers, articulating and dividing the contimum of sound in a distinctive way...... " (2)

بقول مصنفہ گودو اور دیدی کی شمولیت اس ڈرامے کی تہہ داری کو مزید آبدار بناتی ہے اور

''ان کے مکالمے اور اداکاری میں بڑی حد تک حقیقت نگاری کے تاثر کو قائم رکھا گیا ہے'' اس بیان کے پیش نظر دیدی اور گوگو کے ایک ایک مکالمے کو پیش کرنا چاہتا ہوں

دیدی: ہاں اور بھاری بھرکم تنقید نے ہمیں جدید انسان کی داخلیت کا استعارہ بنا دیا ہے۔

گودو: آخر ہم کب تک اپنی داخلیت کی بھول بھلیوں میں کھوئے رہیں گے، کیا ہم خارجی دنیا میں رول ادا نہیں کر سکتے۔

یہ اور اس طرح کے بہت سے مکالمے یا الفاظ جو ہماری علمی اور تہذیبی زندگی میں بسے ہیں بلکہ دوسری اصنافِ ادب میں گہری معنویت سے متصف بھی ہیں کسی اچھے ڈرامے میں قیدی کی طرح ہاتھ باندھے، سر جھکائے کھڑے رہتے ہیں۔ان قیدیوں کو متبادل الفاظ سے ہی رہائی مل سکتی ہے۔ایسے الفاظ جو **spoken words** کا الزام اپنے سر لے سکیں اور جس کی طرف خود زاہدہ زیدی کا انتہائی پُر مغز مقالہ **"Mode of Communication in Drama"** ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔ کچھ اس طرح ہے۔

"Language, no doubt, has to perform a dramatic function, but even its dramatic function can be discoverd by paying close attention to the sub-text, namely the structural pattern of symbols and images-the

rhythmic movements of feeling and ideas."

یعنی ایسے مکالمے زیادہ بصیرت افروز ہیں جو ڈرامائی تفاعل سے قریب کا علاقہ رکھیں اور فکر واحساس کی مترنم حرکت سے آراستہ و پیراستہ ہوں، ان میں ایک بہاؤ ہو، یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ انسان اور کائنات کا رابطہ اور رشتہ الفاظ ہی کی مرہونِ منت ہے۔قرن ہائے بعید کے تصور ہوں کہ لحاتِ حاضر کے نقوش، الفاظ روشن، منور اور حرکی ہوں تا کہ زبان کی آمریت اور دہشت گردی کے شکار ڈرامے کی ریہرسل میں ایک ایک لفظ کے مفہوم کی تہہ تک پہنچنا ضروری ہے بلکہ ناظرین میں اس کی ترسیل بھی ضروری ہے۔ شیکسپیئر آج ہر دور اور ہر ملک میں ہر دلعزیز فنکار اس لئے ہے کہ اس نے نہ صرف زبان کو اپنے عہد کے لیے تحریر کیا بلکہ پوری انسانی تہذیب کے مختلف روپ اور نت نئے مفاہم کے لئے استعمال کیا ہے۔ زبان پر اس مختصر طویل بحث کی ضرورت اس لئے پیش آئی کہ انہوں نے اکثر مقام پر اپنے خوبصورت نہایت چست اور حرکت و عمل سے آراستہ ڈراموں کو اپنی علمی تربیت کے حوالے کر دیا ہے۔ ان کی گرفت ڈرامے پر مضبوط ہے لیکن وہ confusion of tongues کا شکار رہی ہیں اور ہمارا معاشرہ جو مختلف زبانوں کا گہوارہ ہے، ایسی ہی زبان کا متحمل ہو سکتا ہے جو تمام انسانوں کے لیے عام فہم اور تہذیب کی زیریں لہروں میں پیوست ہو سکے۔ اس ڈرامے سے دوسری شکایت کردار کے حوالے سے قائم ہوتی ہے۔ ایک مرکزی کردار شاہ کیکئس کا ہے اور دوسرا بہرام کا۔ ایک ہمیشہ اور ہر جگہ موجود رہتا ہے اور دوسرا موجود نہ رہ کر بھی کسی صورت حاضر ہے۔ یہ فن پر ان کی گرفت کی نشاندہی کرتی ہے لیکن ایک بالکل درندہ ہے اور دوسرا بے حد معصوم۔ ایک کے سارے ساتھی درندے اور دوسرے کے میمنے۔ اگر غور کریں اور نفسیاتی مطالعات کو زیرِ نظر رکھیں تو یہ بات زندہ کرداروں کے ارتقاء میں مانع ہے۔ ان چھوٹے چھوٹے اعتراضات کے باوجود یہ کہا جا سکتا ہے کہ ڈراما ''صحرائے اعظم'' مجموعی طور پر trend setter کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی وجہ اس کی موضوعاتی وسعت اور ڈرامائی تدبیر گری ہے۔

'کیونکر اس بات سے رکھوں جان عزیز'

زاہدہ زیدی کا دوسرا فل لینتھ ڈراما ''کیونکر اس بات سے رکھوں جان عزیز'' ہے۔ جو تین ایکٹ اور سات منظروں پر مشتمل ہے۔ موضوع کے اعتبار سے خود مصنفہ کا بیان ہے کہ اس ڈرامے میں ادب، کلچر اور شاعری کے مسائل پر غور کیا گیا ہے۔ زبان اور ادب کی دنیا میں سازشوں اور فارمولوں کی یلغار ہے ایسی صورت حال سے نجات دلانا بالغ ذہن اور صالح کردار ادیبوں کا فریضہ

ہے۔نسائی حسیت کا مسئلہ بھی ڈرامے میں زیرِغور آیا ہے۔

ڈرامے میں قدآور نام نہاد ادبی نقاد بحر العلوم بقراط ثانی اور اس کی ادبی بدیانتی کے پروردہ شاعرِ اعظم کے گرد حاشیہ برداروں کا قافلہ ہے جو اس کی مدح سرائی میں آسماں زمیں کے قلابے ملاتا رہتا ہے۔ قدآور نقاد کے اعزاز میں منعقد کیے گئے جلسے میں خود ناظمِ جلسہ، صدرِ محفل، کلکٹر، بزمِ ادب کے صدر، انجمن مصنفین کے سکریٹری وغیرہ کے کرداروں کی کمزوریاں صاف نظر آتی ہیں۔نسائی ادب اور حسیت کے ساتھ جو برتاؤ ہو رہا ہے اس کے خلاف ایک خاتون ادیبہ کے غم و غصے سے ڈرامے کا تیور نکھرتا ہے۔بحر العلوم علامتی طور پر جلسے ہی میں بت بن جاتا ہے، پھر اس کی مزید پرستش کے لئے میوزیم کی تعمیر، مسودے کی دستیابی اور بت کو نصب کرنے کی جستجو تیز تر ہوتی ہے۔بحر العلوم کی موت کو صیغۂ راز میں رکھا جاتا ہے۔شاعرِ اعظم گاؤں میں گمنامی کی زندگی بسر کرتا ہے۔سازشوں کا نیا سلسلہ شروع ہوتا ہے۔ناظم اور نوجوان شاعر اپنے بتوں کی تعمیر میں پرانے بتوں کو توڑتے ہیں، مسودہ اپنے نام سے شائع کرواتے ہیں لیکن آخر تک دو کرداروں (پہلا اور دوسرا شخص) کے توسط سے نیز خاتون ادیبہ کی ریسرچ کے دوران دریافت کی بنا پر گھناؤنی سازش کا پردہ فاش ہو جاتا ہے صاف محسوس ہوتا ہے کہ ادبی فضا پراگندہ ہے۔

ڈرامے کا موضوع انتہائی سنجیدہ اور اہم مسائل کا احاطہ کرتا ہے۔ڈرامے کی ساخت پر خود مصنف نے اپنے پیش لفظ (پروڈکشن نوٹ؟) میں کہا ہے کہ اس میں حقیقت نگاری، علامت نگاری اور ابسرڈ ڈراموں کی خصوصیات شامل ہیں مزید یہ کہ ڈراموں کے مطالعہ سے حاصل شدہ فنی بصیرتیں بھی جلوہ فگن ہیں۔دیکھا بھی یہی جاتا ہے کہ ناقدین اپنے تجربات اور تبصرے میں ان فنی باریکیوں سے صرفِ نظر کر کے گزر جاتے ہیں اور ڈرامے کی موضوعاتی اور تاریخی چھان بین میں سارا زور صرف کر دیتے ہیں۔تاہم ڈراما نگار کا خود سے رائے قائم کر لینا بھی کچھ واجب نہیں لگتا ہے۔ ڈراما موضوع کی مرکزیت پر محیط ہے۔کیا یہ سارا ماجرہ تھیٹر کی میکانکس پر پورا اترتا ہے فنِ اداکاری کے سلسلے میں ڈراما نگار کی گرفت کیسی ہے؟اور مزید یہ کہ ڈرامے کو بنیادی طور پر ڈراما نگار کے نقطۂ نظر سے پرکھا جائے کہ ہدایت کار اور سماجیات کے پس منظر میں دیکھا اور دکھایا جائے؟

ہم عصر ڈراموں کے تیور روز بروز بدلتے جا رہے ہیں۔اگر ڈرامے کی بنیادی صورتوں پر غور کیا جائے تو خاطر خواہ بات بنتی نظر نہیں آتی۔تھیٹر کی عملی فضا اور فنِ اداکاری نیز پیش کش اور فنی ساخت کو باعمل اور سبک رفتار ہونا چاہیے۔ یہاں موضوع کی مرکزیت اور وسعت نظر آتی ہے۔ کرداروں کے مکالمے میں یہاں بھی تنقیدی زبان و شعور، شگفتگی اور صداقت نظر آتی ہے لیکن مکالمے

کی طوالت اور نفاست نے رواں ایکشن پر روک سی لگادی ہے۔ ڈرامے کا ادبی حسن برقرار ہے۔ کئی مقام پر ڈرامائی تکنیک مثلاً مجمع سے آنے والی آوازوں، ریکارڈیڈ تالیوں، درمیانی وقفے میں دانتے کے مصرعے اور میوزیم کے سیٹ وغیرہ کا بہتر استعمال کیا گیا ہے۔ تاہم ایک ہونہار ہدایت کار کو ڈرامے کی پیش کش میں نہ صرف innovative ہونا پڑے گا بلکہ گہری بصیرت کے ساتھ اسٹیج پر ایکشن کو سجانا اور سنوارنا پڑے گا۔ کہیں کہیں مکالمے دلچسپ ہی نہیں انتہائی بلیغ ہیں۔

''دوسرا کمرہ''

پروفیسر زاہدہ زیدی کے طبع زاد ڈراموں کا ایک اور مجموعہ ''دوسرا کمرہ'' ہے جس کی دھمک دور تک پہنچتی ہے۔ اس مجموعے میں ان کے پانچ ڈرامے شامل ہیں۔ حسبِ روایت وضاحتی نوٹ بھی ہیں۔ ان ڈراموں میں ادبی ڈراموں کے واضح اثرات تلاش کیے جا سکتے ہیں۔ یہاں ابسرڈ، وجودی، سرُرلیسٹ اور تجرباتی ڈراما نگاروں سے کسبِ فیض کیا گیا ہے اور یہ میرے نزدیک اردو ڈراموں کے لیے فالِ نیک ہے۔ اس سلسلے میں زاہدہ زیدی کی حیثیت ایک پیش رو کی ہے۔ اس مجموعے کے تمام ڈراموں میں کردار، پلاٹ، اور ماحول کی علامتی سطح اور ابعاد ہدایت کاروں کے لئے ایک چیلنج ہیں۔ ''وہ صبح کبھی تو آئے گی'' کے سیٹ اور آواز کے لیے بلا کی **synthesis** کی ضرورت پیش آئے گی یہ اپنی نوعیت کا ایک ایسا ڈراما ہے جس میں ڈرامے کا **locale** بھی ایک اہم کردار کی صورت میں ابھر آیا ہے۔ موضوع عورت پر ظلم و جبر ہے۔ اس کردار کی حیثیت کو قائم کرنے کے لئے مصنفہ نے ہنرمندی اور بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ لیکن جب مظلوم کردار کی صورت میں یہی عورت اسٹیج پر نمودار ہوتی ہے تو اس کا اثر زائل ہوتا نظر آتا ہے اور اس کی حرکتوں سے ہماری ہمدردی بھی محدود ہوتی جاتی ہے۔ اگر یہ کردار پس منظر ہی میں رہ کر خود پر ڈھائے گئے مظالم کا علامیہ بن پاتا تو اس کا تاثر ہی کچھ اور ہوتا اور پر سٹلے کے ڈرامے **An Inspector Calls** کی اس مظلوم لڑکی سے موازنہ ہو سکتا تھا جو اسٹیج پر آتی نہیں لیکن ہر فریم میں موجود رہتی ہے۔ اس مجموعے کے دوسرے ڈرامے مثلاً ''دل ناصبور دارم''، ''چٹان یا جنگل جلتا رہا'' کے موضوعات متنوع ہیں۔ پیش کش کے انداز میں پیرانڈیلو، بریخت اور اسٹرنڈ برگ جیسے ڈراما نگاروں کی گہری چھاپ نظر آتی ہے۔ کردار نفسیاتی کشمکش، وجودی اور لایعنی مسائل سے دوچار، اپنے فیصلے، اپنی حقیقت، اور اپنے انتخاب میں نئے عہد کے انسانوں کے تصوّر سے قریب تر ہیں۔ ماحول کی پیشکش میں استعاراتی معنویت بھی موجود ہے۔ یہ سارے ڈرامے ہیئت کے نئے تجربات سے عبارت ہیں۔ آج کا جدید اردو ڈراما مغربی تکنیک اور افکار سے پوری طرح متاثر ہو چکا ہے اور زاہدہ زیدی نے اس کارِ خیر میں

نمایاں کردار انجام دیا ہے۔ ''دوسرا کمرہ'' کی پوری فضا نفسیاتی پیچیدگی کے ساتھ ساتھ پر تجسس بھی ہے۔ اسلوب بھی غیر حقیقت پسندانہ اور تجرباتی ہے۔ کمرہ برہنہ لاش، مکینوں کی حیرت واستعجاب نیز سورج اور سونیا کے کرداروں کا بتدریج ارتقاء، دل ناصبور دارم، اور راز اور ہمراز کے کردار اور اشاریت، اظہاریت کی بھرپور فضا یا پھر چٹان میں نادرہ فانی جاوید اور کمال کے کرداروں کا محاسبہ نئے عہد کے کرداروں کا ایک نگار خانہ قائم کرتا جاتا ہے۔ اور یہ بات پوری وضاحت کے ساتھ سامنے آتی ہے کہ یہاں مغرب سے مستعار ابسرڈ، مہمل، وجودی نیز حقیقی زاویہ نظر سے کام لیا گیا ہے۔ ''اور جنگل جلتا رہا'' میں ہمارے معاشرے کے تنزل اور **decadence** نیز قدروں کی شکست وریخت کی حقیقت پسندانہ کہانی رقم کی گئی ہے۔ ڈراما نگار نے ان ڈراموں میں اپنے تخیل سے بھی زبردست کام لیا ہے۔ اور اکثر واقعے کو غیر سنسنی خیز اور غیر جذباتی انداز میں پیش کیا ہے۔ ہاں ان تمام ڈراموں میں ایک نوع کی رمزیت ہے، ایک تاثر ہے اور رنگ وصوت کا حسن بھی موجود ہے۔ لیکن زبان اور بیان کی پیچیدگیاں ان ڈراموں میں بھی در آئی ہیں۔ اور تھیٹر میں جانے والے عام تماشائی سے اپنا رشتہ اور رابطہ قائم کرنے میں یہ ڈرامے بہت زیادہ کامیاب نظر نہیں آتے ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم ڈراما کس طرح کے ناظرین کے لئے رقم کرتے ہیں؟ کیا ہمارا ڈراما صرف اس **privileged** جماعت کو راس آئے جو پہلے سے ہی ساری حقیقتوں کا ادراک رکھتی ہے؟ کیا یہ ڈرامے صرف ان لوگوں کی ذہنی اور روحانی سکون کا سامان فراہم کریں جن کی علمی سطح بلند اور جو معاشرے کے رموز سے واقف ہیں۔ ہمارے ناظرین وہ لوگ بھی ہیں جو بڑی مشکل سے چار لمحے چرا کر پلے ہاؤس تک پہنچتے ہیں اور جو زبان کی باریکیوں سے ہمارے علماً اور بیدار مغز فنکاروں کی طرح آشنا نہیں۔ اس کے ساتھ سب سے بڑا مسئلہ مناظر کو آنکھوں میں بچنے اور بات کی ترسیل کا ہے۔ ہمارے یہاں جذبوں کی آنچ کا جس قدر اظہار ہونے لگا ہے، ہیئت کے جو تجربے سامنے آنے لگے ہیں اور انسانی رشتوں نیز سماج کی ناہمواریوں اور تلخ حقیقتوں کی جس قدر بلیغ ڈرامائی تجسیم ہمارے شعور کا حصہ بن رہی ہے، اس سے بڑی امید بنتی ہے ڈرامے کے چالیس پچاس شوز ہوں تو وہ عوام کی دھڑکنوں سے قریب ہوتا ہے۔ لیکن اگر ڈراما دیگر زبانوں کے ناظرین کے سامنے اور مختلف زاویے سے مختلف زمانوں میں سو دو سو بار پیش ہو سکے تو کلاسک کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا فیصلہ خود ناظرین کر دیتے ہیں۔ زاہدہ زیدی ہمارے عہد کی روشن خیال اور باضمیر مصنفہ ہیں۔ بلاشبہ انہوں نے ڈرامے کے امکانات کو لامحدود کرنے کی سعی کی ہے، لیکن ہم تو چاہیں گے کہ عوام سے ان ڈراموں کا رشتہ اور استوار ہو۔ مدر کریج، تھیری پینی اوپیرا، گودو کا انتظار

کرتے ہوئے، بن سایہ کے آدمی، برناڈ البا کا گھر، چیری کے باغ، تین بہنیں اور اس قبیل کے ڈرامے ہمارے شعور اور یادداشت کا ایک حصہ بن چکے ہیں۔ پیشکش جس قدر پیچیدہ اور sophisticated ہو بات دل میں اترنی چاہیے۔

نوٹ: . زاہدہ زیدی نے تراجم کے حوالے سے اردو ڈرامے کے دامن کو قابل لحاظ حد تک مالا مال کیا ہے۔ اس کے لئے مزید ایک عنوان کی ضرورت پیش آئے گی۔ جلد ہی ان کے تراجم کا ایک تفصیلی مطالعہ پیش کیا جائے گا۔

حواشی

۱۔ اسلوب احمد انصاری
۲۔ od.MeRgnam
۳۔ Saussure
۴۔ Umbreto Eco

☆☆☆☆☆

شفیقہ فرحت کی مزاح نگاری

بھوپال یوں تو علم وادب کی دنیا میں کئی لحاظ سے ممتاز ہے۔ لیکن اس کی بعض دوسری خصوصیات بھی اہلِ نظر کی توجہ کی مستحق ٹھہری ہیں۔ ادبی قدامت کے لحاظ سے بھوپال ۱۷۰۷ء میں اردو کے ادبی نقشے میں اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے۔ جب قاضی محمد صالح اپنی ''مثنوی اخلاق'' تحریر کرتے ہیں۔ لیکن بھوپال کو اصل شہرت ملتی ہے۔ مُفتی خیراللہ صدیقی کی مثنوی ''نقبہ ہندی'' سے جس کی تخلیق ۱۷۳۸ء میں ہوئی جس کے بارے میں ڈاکٹر گیان چند جین نے ان الفاظ میں حیرت کا اظہار کیا ہے

> ''اتنے ابتدائی زمانے میں جب کہ میر کی عمر صرف سولہ سال کی تھی
> بھوپال میں '۳۴۰' شعر کی ایک مثنوی لکھی گئی۔''

طنز ومزاح میں ملا رموزی نے اپنی ''گلابی اردو'' کے ذریعے ایک نئے اسلوب کی بنیاد ڈالی۔ بیسویں صدی کے پچاس برس ان کی ادبی فتوحات کی کہانی سناتے ہیں۔ پھر جوہر قریشی اور تخلص بھوپالی اس میدان میں اپنی اہمیت کو تسلیم کراتے ہیں۔ لیکن ان دونوں کی شہرت کی گونج میں ایک مہین سی آواز اور سنائی دیتی ہے۔ وہ ہے شفیقہ فرحت کی۔ گویا ابھی تک طنز ومزاح کو جس خاتون مصنفہ کی تلاش تھی شفیقہ فرحت کی شکل میں وہ اسے مل گئی۔ پھر یہ آواز بلند سے بلند تر ہوتی گئی۔

یوں تو شفیقہ فرحت نے ناگپور میں ہی اپنی ادبی زندگی شروع کر دی تھی لیکن ان کے اصل جوہر ۱۹۵۶ء میں بھوپال میں آمد کے بعد ظاہر ہوئے۔ ان کی ادبی زندگی نصف صدی پر محیط ہے۔

انہوں نے شروع میں بچوں کے لئے لکھا۔ خواتین کے لئے لکھا۔ لیکن مقسوم میں تو یہ تھا کہ وہ طنز ومزاح کی دنیا آباد کریں۔ انشائیہ نگاری ان کی محبوب صنف ٹھہری۔ اور اسی صنف میں انہوں نے جولانی طبع کا مظاہرہ کیا۔ رسالوں میں ان کی تخلیقات مسلسل جگہ پانے لگیں۔

۱۹۸۱ء میں پہلی بار مدھیہ پردیش اردو اکادمی نے ان کے ۱۶ انشائیوں کا انتخاب ''لو آج ہم بھی'' کے نام سے شائع کیا۔ اور اس طرح وہ صاحب تصنیف بھی ہوگئیں۔ کتاب کا انتساب بڑا معنی خیز ہے۔

شفیقہ فرحت نے اپنی کتاب ''ان شریف اور مظلوم ادیبوں اور شاعروں کے نام'' معنون کی ہے۔ جواب تک اپنی گراں قدر تصانیف بطور قرض حسنہ ان کی خدمت میں خلوص اور عقیدت کے ساتھ پیش کرتے رہے تھے۔ وہ لکھتی ہیں کہ:

''یہ اوراقِ فضول اسی قرض کی ادائیگی کی کوشش کامیاب ہے''

اس کتاب کی اشاعت کے بعد مکتبہ جامعہ کے تعاون سے انہوں نے دو کتابیں اور شائع کیں۔ پہلی ''رانگ نمبر'' جو دسمبر ۱۹۸۶ء میں منظرِ عام پر آئی اور دوسری ''گول مال'' جو رانگ نمبر کی طباعت کے دو سال بعد نومبر ۱۹۸۸ء میں شائع ہوئی۔

۱۳ کا ہندسہ کتنا ہی منحوس کیوں نہ مانا جائے۔ مگر شفیقہ فرحت نے اس کا التزام کیا کہ دونوں کتابوں میں ۱۳۔۱۳ انشائیہ شامل کیے۔ لیکن وہ تیرہ کے چکر سے نہیں نکل سکیں۔

اس طرح شفیقہ فرحت کی مطبوعات میں ۴۲ انشائیے شامل ہیں۔ جب کہ اس سے کہیں زیادہ انشائیے مختلف رسائل میں بکھرے ہوئے کتابی صورت میں اپنی اشاعت کے منتظر ہیں۔

یہ تو ہوئی شفیقہ فرحت کے ادبی سرمائے کی سرگذشت۔ لیکن اس ساری کہانی کا سب سے افسوس ناک بلکہ عبرت ناک پہلو یہ ہے کہ ہمارے ناقدین ہنوز پتہ نہیں کس مبارک ساعت کے منتظر ہیں کہ وہ آئے تو وہ شفیقہ فرحت کے کمالِ فن کا سنجیدگی کے ساتھ جائزہ لیں۔ اردو کی مملکتِ طنز و مزاح میں ان کو ایک مقام عطا کریں۔

ابھی تک شفیقہ فرحت کی تخلیقات پر جن ادیبوں نے اظہار خیال کیا ہے ان میں برق آشیانوی، رضا علی نقوی واہی، یوسف ناظم، خواجہ عبدالغفور، سید حامد حسین، انور سدید، خامہ بگوش یعنی ہمارے مشفق خواجہ اور نجیب رامش شامل ہیں۔ لیکن ان میں سے بیشتر نے تعریف و توصیف کے لیے خطوط کا سہارا لیا ہے کہ ان کی یہ تعریف و توصیف مصنفہ کا دل خوش کرنے کے کام آسکے۔ سید حامد حسین نے مدھیہ پردیش کے طنزیہ و مزاحیہ ادب کا جائزہ لیتے ہوئے ان کا ذکر خیر کیا ہے۔ یوسف ناظم نے ''رانگ نمبر'' کے دیباچے میں پوراز ورِ قلم شفیقہ فرحت کی ''نیم بدنی اور باریک تنی'' پر صرف کیا ہے۔ اور ان کے دُبلاپے اور لاغری اور مہین ہونے پر اسپِ قلم کی جولانیاں دکھائی ہیں' عنوان البتہ بڑا دلچسپ ہے: ''طنز و مزاح بر دستِ شفقت یعنی شفیقہ فرحت'' اور جہاں تک شفیقہ کی تحریر پر تبصرہ کا سوال ہے تو ان کی تحریر میں '' کچی کلیوں کی دبی دبی خوشبو' یوسف ناظم محسوس کرتے ہیں اور پھر ان کلیوں کی مزید توضیح اس طرح کرتے ہیں کہ:

''شاید یہ وہی کلیاں ہوں گی جن کے بارے میں کسی شاعر نے کہا

تھا باغباں کلیاں ہوں کچے رنگ کی"

بہر حال یوسف ناظم مصلحتاً دوسرا مصرعہ لکھنے سے گریز کر گئے ہیں۔!

سید حامد حسین نے البتہ اپنے محدود موضوع کے باوجود شفیقہ فرحت کے فن کا اس طرح جائزہ لیا ہے:

"شفیقہ فرحت کا مزاج مضمون کے رگ رویے میں پیوست ہو کر بڑھتا ہے۔اور شاخ در شاخ پھیلتا ہے۔"

شفیقہ کے مضامین میں جہاں چھوٹی موٹی تلملاہٹوں کو موضوع بنایا گیا ہے وہیں کہیں کہیں کھولتا ہوا اور ابلتا ہوا طنز بھی نظر آتا ہے۔تحریف نگاری اور لفظوں کا اسٹرنگ خطرناک سمت میں گھمانا ان کا خاص انداز ہے۔

خامہ بگوش کا تبصرہ دراصل شفیقہ فرحت کی شکایت کے ازالہ کے طور پر لکھا گیا ہے۔اس کا عنوان "دھان پان طنز و مزاح" ہے۔ یہ خاکہ نما تبصرہ خامہ بگوش کے مخصوص اسلوبِ تحریر سے عبارت ہے۔بہر حال خامہ بگوش کو شفیقہ کی تحریروں میں پطرس کی بہت سی خصوصیات نظر آتی ہیں،مثلاً "برجستگی،ذہانت اور لطافت"

نجیب رامش کا مضمون حال ہی میں بھوپال کے روز نامہ 'ندیم' میں شائع ہوا ہے۔جس میں انہوں نے شفیقہ فرحت کی تحریروں سے "بے اعتنائی کو اردو کے معتبر مگر جرم بے خبری میں ملوث ناقدین" کا نا قابلِ معافی جرم قرار دیا ہے۔اور اس سلسلے میں نہ صرف شفیقہ فرحت بلکہ بھوپال کے دوسرے ادیبوں اور شاعروں کے بارے میں بھوپال کا 'جلوہ' میں بھوپال کے ادب کے بارے میں زبانی جمع خرچ اور زبانی زمین و آسمان کے قلابے ملانے والے ناقدین کی خوب لے دے کی ہے۔اور اس استحصال پر سخت احتجاج کی ہے۔

نجیب رامیش کا مضمون پہلا اور ابھی تک کا آخری مضمون ہے جس میں شفیقہ فرحت کی انشائیہ نگاری کا نہ صرف تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے بلکہ اس بات کی کوشش کی گئی ہے کہ ابھی تک شفیقہ فرحت کا جائزہ لینے میں جو کوتاہی ہوئی ہے اس کا ازالہ ہو جائے۔

شفیقہ فرحت کی انشائیہ نگاری کا اپنا ایک الگ انداز ہے۔کہیں وہ لفظوں سے کھیلتی ہیں اور ہندی انگریزی کے الفاظ کی مضحکہ خیز شمولیت سے ہنسی کے سامان فراہم کرتی ہیں۔تو کہیں قوسین کا سہارا لے کر مثالوں سے اپنے انشائیہ کو وقیع بناتی ہیں۔

شفیقہ فرحت کے یہاں موضوعات کا تنوع قابلِ دید ہے۔معاشرے کے ادھ کچرے

پن، سیاسی افتادوں اور گھریلو مسائل پر ان کا قلم فرفر چلتا ہے۔ خاص طور پر سیاسی ہتھکنڈے اور سیاسی بہروپیے ان کا ہدف ملامت ہیں۔ خواہ ان کا انشائیہ ''ووٹ پکی سیاہی کے'' ہو یا ''سیانے چوہے'' انہیں جہاں موقع ملتا ہے وہ طنز کرنے سے نہیں چوکتیں۔ اسی طرح نام نہاد مذہبی رہنما بھی ان کے قلم کی زد میں آتے رہتے ہیں۔ ''سیانے چوہے'' میں ایک تیر سے دو شکار وہ اس طرح کرتی ہیں:

''مثل مشہور ہے کہ قاضی جی کے چوہے بھی سیانے ہوتے ہیں۔
گو آج قاضی جی کا دائرہ عمل و اختیار صرف نکاح تک محدود رہ گیا ہے۔ گو وہ نکاح فلم کا نکاح ہو یا مصری چھوارے والا۔ اس میں عقل کا دخل ہے کہاں!''

اور وہ پھر چوہوں کے توسط سے حاکموں اور حکومتوں کی اس طرح خبر لیتی ہیں۔

''حاکموں کی گدّی اور حکومتوں کی زندگی سب ان کے لب و دنداں کا صدقہ ہے۔''

مزاح و طنز کی تحریر میں سب سے مشکل مرحلہ وہ ہوتا ہے جو انشائیہ نگار خود کو ہدف طنز بنائے یہ بڑے جوکھموں کا کام ہے۔ سب سے آسان کام دوسروں پر ہنسنا ہے جب کہ خود کو ہنسی کا ہدف بنانا اور خود کی ہنسی اُڑانے سے مشکل کام کوئی دوسرا نہیں شفیقہ فرحت اس دشوار گزار سے فرحاں و شاداں گزرتی ہیں۔ کبھی اپنے تن و توش پر، کبھی اپنی مختلف عادتوں پر، اور کبھی اپنی حماقتوں کا اس طرح مذاق اڑاتی ہیں کہ جیسے وہ خود، خود نہ ہوں بلکہ غیر ہوں۔ ''ہنس لیتے ہیں ہم اپنے آپ پر'' میں ایک جگہ پر لکھتی ہیں:

''مگر یہ خاکسار جس کے پاس حماقتوں کی سول ایجنسی ہے اس نے اپنی حماقتوں اور دوسروں کی نزاکتوں سے اپنی اکلوتی ٹوٹی پھوٹی جان اور کٹی پھٹی آن کی وہ گت بنائی ہے کہ جس کی مثال ٹیوب لائٹ اور سرچ لائٹ سے لے کر بھی ڈھونڈیں تو نہ ملے گی''

''آنکھ ناک، چہرہ مہرہ رنگ روپ کے جس کی فیکٹری سنا ہے خدا کے یہاں ہے اس پر ہنسنا تو روز مرّہ میں شامل ہے۔ کیوں کہ ہماری تخلیق کا ٹھیکہ یقیناً خدا نے کسی کاہل فرشتے کو دیا تھا''

پھر وہ ایک طنز کے ذریعے بات کو آگے بڑھاتی ہیں۔ اور آخر میں اپنے محبوب بریکٹ پر یوں رقمطراز ہوتی ہیں۔

"تو خیر اسی ہنسی کو سیاسی وعدے کی طرح یکسر فراموش کر دیجیے ذرا
دوسرے زاویوں کی تلاش میں نکلیں۔ (جدید نقاد کی طرح!)

شفیقہ فرحت کے انشائیوں میں "تماشائے اہلِ ادب دیکھتے ہیں"۔ "آ ئے ہے بے کسی عشق پر رونا غالب"، "عہد نامہ جدید"، "کرسی"، "اندیشہ ہائے دورو دراز"، بھولئے بھلائیے وعدے"، "ملاقات بڑے لوگوں سے"، "ہدایت نامہ برائے ریسرچ اسکالر" اور "ایک تبسم" ان کی نمائندہ تخلیقات ہیں۔اس کا مطلب یہ نہیں کہ شفیقہ فرحت کے انشائیوں کا کُل سرسبد صرف وہی انشائیے ہیں جن کے عنوانات اوپر درج کئے گئے ہیں۔ یہ ذکر محض مثال کے طور پر کیا گیا ہے ورنہ ان کے بیشتر انشائیے، فنِ انشائیہ نگاری کی کسوٹی پر مکمل اترتے ہیں۔

میں اپنی اس تحریر کو شفیقہ فرحت کے انشائیوں سے اقتباسات لے کر مثالیں نقل کر کے پڑھنے والوں کو اس حق سے محروم کرنا نہیں چاہتا کہ وہ خود شفیقہ فرحت کی "رانگ نمبر"، "لو آج ہم بھی" اور "گول مال" پڑھ کر اپنی رائے قائم کریں۔ مجھے یقین ہے کہ وہ میری اس رائے سے اتفاق کریں گے کہ شفیقہ فرحت کو ہمارے ناقدین نے نظر انداز کر کے زیادتی سے کام لیا ہے۔اور اگر اس کی وجہ یہ ہے کہ آخر طنز و مزاح کی مملکت میں ایک خاتون کا گذر کیوں ہوا اس لیے اس کا ذکر کرنا ہی نامناسب ہے۔ تو یہ دوسری بددیانتی ہے۔

کبھی کبھی مجھے خیال آتا ہے کہ نقد و نظر کی دنیا میں خواتین کو ایک شان کے ساتھ وارد ہونا چاہیے۔ جیسا کہ انہوں نے افسانے، ناول اور شعر و شاعری میں اپنی اہمیت تسلیم کرائی ہے تا کہ شفیقہ فرحت اور دوسری اہلِ قلم کے ساتھ جانبداری کا جو رویہ اپنایا گیا ہے اس کی بھرپور تلافی ہو سکے۔ ورنہ شفیقہ فرحت تو خیر کسی نہ کسی طرح اپنی مستقل مزاجی اور خود اعتمادی سے ایک دن اپنے اس مقام کو ضرور حاصل کر لیں گی جس کی صحیح معنوں مین وہ مستحق ہیں۔ لیکن وہ بہت سی کچی کلیاں پھول بننے سے محروم رہ جائیں گی جنہوں نے ادب کے شریفانہ پیشہ کو بہت امیدوں کے ساتھ اپنایا ہے اور وہ بہت سے پھول مرجھا جائیں گے جنہوں نے خود تو ادب کی آبیاری میں کوئی کسر نہیں چھوڑی لیکن خود انہیں کوئی پانی سے سینچنے والی نہیں ملی!

☆☆☆☆☆

شفیق فاطمہ شعریٰ کا تخلیقی رویّہ

شعریٰ کی نظموں کا بنیادی مسئلہ وہ فکری دبازت اور علمی ترفع ہے جسے احساس یا جمالیاتی تجربے کی سطح پر قاری بآسانی قبول نہیں کر پاتا۔ اور اسی فکری اور فلسفیانہ گراں باری کے سبب شعریٰ کی نظموں کا جمالیاتی کیف وکم متن کی ظاہری سطح پر اور پہلی قرأت میں پورے طور پر محسوس بھی نہیں ہوتا۔ فلسفہ، تاریخ، تصوف اور اساطیر کی دشوار وادیوں سے گزرے بغیر، ان نظموں کی وجد آفریں کیفیت تک رسائی بہت دشوار ہے۔ مزید یہ کہ علمی استعداد اور اعلیٰ ذوق کے علاوہ یہ نظمیں قاری سے مخلصانہ رویے کی بھی طلب گار ہیں۔ شعریٰ کا ذہنی افق، ان کا بنیادی سروکار اور اظہار کا پیرایہ بھی کچھ اتنا انوکھا ہے کہ پہلے سے موجود سانچے اس شاعری کی تفہیم میں بہت دور تک ہمارا ساتھ نہیں دیتے۔ ان کی بیشتر نظمیں اپنی فضا اور انسلاکات کے سبب اتنی تازہ کار اور انوکھی ہوتی ہیں کہ ایک اوسط قاری بھی جذبے یا احساس کی سطح پر ان سے پوری ہم آہنگی قائم نہیں کر پاتا چنانچہ عام قاری کا تو ذکر ہی کیا خواص بھی اکثر، ان نظموں میں آباد، جہانِ دیگر کی لذتوں سے بے خبر اور سرسری گزر جاتے ہیں۔ شعریٰ کی نظموں کے بارے میں ابھی تک جو کچھ لکھا گیا ہے، وہ بھی حوصلہ شکن ہے۔ کیوں کہ ان تحریروں سے بھی نتیجہ یہی نکلتا ہے کہ شعریٰ ایک مشکل، تہہ دار اور پیچیدہ شاعر ہیں۔ ان کی نظموں کی بے کرانی ہر کس و ناکس کی دست رس میں نہیں۔ نظم کے مانوس اسالیب سے شعریٰ کی نظموں کا اسلوب بہ مراحل دور ہے۔ ان کی حکمت اور دانشوری کسی روحانی تجربے سے کسبِ نور کرتی ہے۔

''آفاقِ نوا'' کے حوالے سے محمود ہاشمی نے شعریٰ کی نظموں میں استعارے کی قوت اور شعری تجربے کی ندرت کو نشان زد کرتے ہوئے جن خطرات سے آگاہ کیا تھا وہ بھی شعریٰ کے یہاں اشکال کے بعض اہم پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں۔ مثلاً لکھتے ہیں:۔

> ''شعریٰ کا اسلوب اردو کے مستند نظم نگاروں سے بھی مختلف ہے۔
> ان کے اسلوب پر نہ میراجی کا اثر ہے نہ راشد کا نہ اختر الایمان کا نہ

ترقی پسند شعرا کا......ان کی نظموں میں وہ فضا ہے جو لفظ کو
استعارے کی قوت عطا کرنے اور پھر اس قوت کی وقت کے رہوار
پر ایک سیال کیفیت میں سمو دینے سے پیدا ہوتی ہے۔"

واقعہ یہ ہے کہ ذوق و ذہانت کے علاوہ یہ نظمیں مطالعے اور باخبری کا بھی مطالبہ کرتی ہیں۔ عارفانہ سرشاری کے بغیر انفس و آفاق کے اس روحانی سفر میں قاری بہت جلد خود کو درماندہ و واماندہ محسوس کرنے لگتا ہے۔

"بادبان" شمارہ نمبر ۴ میں حمید نسیم نے شعریٰ پر اپنے تفصیلی مضمون میں ان کے مطالعے کی وسعت اور علم و عرفان کی اعلیٰ سطح پر گفتگو کرتے ہوئے یہاں تک لکھا ہے کہ

"وہ ان کو too obtuse اور too subtle معلوم ہوتی
ہیں۔ اب تک ہمارے جدید شعرا میں راشد سب سے زیادہ مشکل گو
شاعر مانے جاتے رہے ہیں۔ مگر شعریٰ کا کلام میں نے دیکھا تو
راشد بہت آسان نظر آنے لگے۔ اس لیے کہ شعریٰ کے یہاں
جگوں کا سفر مصرعوں میں طے ہوتا ہے۔" (بادبان شمارہ ۴ ص ۱۷۹)

"شعریٰ کے کلام میں جو پیچیدگی نقادوں کو پریشان کرتی ہے وہ انہیں
مختلف علوم اور مختلف روحانی روایتوں کے ایک وحدت میں ارتکاز کا
نتیجہ ہے۔ ان مقامات تک صرف ان کا ذہن رسا ہوگا جس نے ان
سارے خزائنِ علم و حکمت کو اپنے ذہن میں بہم آمیز کیا ہو۔ ایسے دو ایک
شخص مغرب میں تو مل جائیں گے ہر زمانے میں۔ مگر ہمارے ہاں علم کم
ہے اور نمائش زیادہ۔" (بادبان شمارہ ۴ ص ۱۶۵)

شعریٰ کی نظموں کا پہلا مسئلہ تو شعری تجربے کی وسعت اور بے پایانی کا ہے جو کسی نوع کی حد بندی کو قبول نہیں کرتی۔ وہ اپنے شعری تجربے کے بیان میں تنظیم یا روایتی ترتیب کو اس وقت تک لائقِ اعتنا سمجھتی ہیں جب تک وہ تخلیقی سرچشمے کی رفتار اور بہاؤ کی سمت پر اثر انداز نہیں ہوتا۔ جب کہ عام قاری کسی قابلِ توجیہ ترتیب کے بغیر نظم کے واقعات یا مناظر کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں ہے۔ نظم میں واقعات کا ربط جہاں نظم کو ایک جہت عطا کرتا ہے اور قاری پر فہم و ادراک کے دریچے وا کر دیتا ہے وہیں ربط و تسلسل کی یہ سہل انگاری نظم پر بے شمار امکانات کی راہیں بند بھی کر دیتی ہے۔ مصرعوں کے درمیان ربط کی مختلف صورتیں معنی کو روشن کرنے کے ساتھ ہی اس کے امکانات کو محدود بھی کرتی

ہیں۔اسے شاعر سے زیادہ قاری کا زیاں اور المیہ تصور کرنا چاہیے کہ بہت سے نئے عالم اور لطف کے بے شمار پہلو اس کے لیے نادیدہ ہی رہ جاتے ہیں۔

شعریٰ کی بیشتر اچھی نظموں میں خیال کا سفر لحہ بہ لحہ اور منزل بہ منزل ہونے کے بجائے ایک جست کی صورت میں ہوا ہے اور یہی وجہ ہے کہ وہ حال کے تجربے کو ماضی بعید کے حوالے سے دیکھتی اور مستقبل کے اندیشوں میں بیان کرتی ہیں۔ بیک وقت کئی زمانوں میں شاعر کی یہ آزادانہ پرواز قاری کے لیے ایک نگار خانۂ حیات ہے۔کئی دشاؤں میں بیک وقت پرواز کرنے اور ازل سے ابد تک پھیلے کئی زمانوں کو چند مصرعوں میں سمیٹ لینے کے سبب بعض نظمیں کہیں کہیں مغلق اور مصرعے پیچیدہ ہو گئے ہیں۔لیکن کہنے کی بات یہ ہے کہ اس اغلاق اور اشکال کے باوجود، نظم کی فضا اور اس کا آہنگ ہی قاری پر ایک کیفیت طاری کر دیتا ہے۔یہ نظمیں مکانی اعتبار سے افق کی سرحدوں کو چھوتی اور زمانی اعتبار سے ازل سے اپنا رشتہ استوار کرتی ہیں۔ درج ذیل اقتباسات میں موضوعات و مسائل سے قطع نظر شعری کائنات کے زمانی و مکانی عرصے کی وسعت کا کسی قدر اندازہ ہو جاتا ہے۔

افق افق دہکتی دھند کا
گلاب زارِ ابتسام
اور تو،

جہات در جہات
ترا عالمِ طلوع
تجھی پہ ختم

کاروبار نامہ و پیام
تجھی کے دشتِ ما و من میں

راہِ نزد و دور کا

یہ سلسلہ شروع (نگاہ آرتی)

افق کے اِس طرف اور اُس طرف بکھرا ہوا امکاں
جسے ہم راہ کہتے تھے وہ اک سپنا تھا سودا تھا
نوائے ناشنیدہ کے سویروں تک پہنچنے کا
ابد آشام تنہائی کی وادی پار کرنے کا
اللہ کے قریب آنے کا اک پیارا بہانہ تھا

وہ رقصِ نکہتِ گل تھا کہ گردش میں زمانہ تھا

افق تا افق نیلگوں آسماں

مسافر پرندوں کی منزل کہاں

بہت دور پیچھے کو اس بحر کے ماورا

اترتی رہی برف، جمتی رہی تہ بہ تہ آشیانوں کے پاس

تب، نظارے نظر آشنا

اذنِ آوارگی، زادِ افسردگی دے کر تھرائے باچشم تر

(مسافر پرندے ص ۵۳)

اُفق تا اُفق پھیلا شعری کا یہ کینوس ازل سے ابد تک کے زمانی عرصے پر محیط ہے اور شاعر کے کمالِ ہنرمندی سے اپنی تمام عظمتوں کے ساتھ چند مصرعوں میں سمٹ آتا ہے۔ بہ قول شعری:

یہ کائنات ہے کتنی عظیم کتنی کشاد

گو ہمارے تصور کے تنگنا میں ڈھلی ہے

(زوالِ عہدِ تمنا ص ۶۲)

شعری کی نگاہوں میں زمانے اور وقت کا کیا تصور ہے؟ یہ درج ذیل مصرعوں سے واضح ہو جاتا ہے۔ محبت کے ماورائی اور پرقوت تصور کے پس منظر میں یہ اشعار ملاحظہ ہوں:

اس کی ابتدا ازل اس کی انتہا ابد

دردِ مشترک کی رو اک طویل داستاں

.....گاہ شمعِ انتظار گاہ نغمۂ جرس

دھارتی ہے نت نئے روپ روحِ کارواں

زخمۂ خرام سے، سازِ رہ گزار ہیں

نت نئی نواؤں کا تازہ دم لہو رواں

اس لہو کی آگ میں منزلوں کو جھونک دیں

پیار کے ہون میں آؤ سب دلوں کو جھونک دیں

''الست بربکم'' اور ''قالو بلیٰ'' کے عہد و پیماں کے تناظر میں یہ مصرعے دیکھیے:

ازل بھولا بسرا سا اک خواب

ہی سہی

بند اک باب ہی وہ صدا کے لیے
مگر بارہا

حرفِ حق لوحِ جاں سے مٹایا گیا بہ انواعِ جبر
ازل ہی وہ مصرعہ اٹھا نا ادب تک جسے ناگزیر

(سلامت سبو چہ تراساقیا)

میرے بربط نے صبحِ ازل ولد ہی کی قسم کھائی تھی
آنسوؤں سے میں دامانِ ہستی کے داغوں کو دھوتی رہی
اس فنا گاہ کے ذرّے ذرّے کو خونِ جگر سے بھگوتی رہی
تارے بے رحم افلاک سے ٹوٹ کر
میرے دامن میں پہروں سسکتے رہے

ان نظموں میں شاعر کا بنیادی سروکار جس قسم کے مسائل سے ہے اور فکر یا جذبے کی جو سطح اس کے باطن میں تخلیقی تموّج کا سبب ہے، اس کے لیے افق تا افق کی وسعت اور ازل تا ابد کا عرصہ بھی نا کافی ہے۔ کائنات کی حقیقت، انسان کا وجود، خالقِ کائنات سے انسان کے رشتے کی نوعیت، تقدیر کا جبر، تہذیبی تاریخ اور وقت کا مسئلہ، وہ اہم سوالات ہیں جن سے شعریٰ بار بار الجھتی ہیں اور تخلیقی سطح پر انہیں حل کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان کی بعض اہم نظموں میں بہ ظاہر ایک نوع کی بے ربطی، اور ارتقائے خیال میں تسلسل کا فقدان اسی سبب سے ہے کہ یہ سوالات، عقل اور منطق کے بجائے، کشف و وجدان کی سطح پر کسی حد تک حل کیے جا سکتے ہیں۔ کشف وجدان کے معاملات میں ربط کی نوعیت، عقلی منطق کی دسترس سے ماورا ہے۔ شعریٰ کی نظموں میں بزرگوں کے ملفوظات، قرانی آیات اور مذہبی اساطیر کی جا بجا تلمیحات اور اشاروں کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہیے۔ شعریٰ کی بعض اہم اور نمائندہ نظموں مثلاً، شجرِ تمثال، حضارتِ جدید، سلامت سبو چہ تراساقیا''، باز دید، اور ''نوا پیرائے کارگہ شیشہ گری کے اسرار'' بھی اسی فکری پس منظر میں کھلتے ہیں۔ ان نظموں کی حاوی فضا ایک ایسے سنجیدہ تفکر اور تفلسُف کی ہے جسے ایمان و ایقان کی شعائیں ایک تابناک منظر نامے میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ اس قسم کی نظموں کا آہنگ، ان کے تشبیہی پیکر، اور فضا سازی، نظم کے مرکزی خیال سے غایت درجہ ہم آہنگ ہوتی ہے۔ بسا اوقات تو نظموں کا آہنگ اور اس کی فضا ہی مسئلے کی نوعیت کی طرف ایک مبہم اشارہ کر دیتی ہے۔ ان نظموں میں بنیادی مسئلے کے ساتھ ساتھ شاعر کا نشاط اور اس کی بے خودی بھی دیدنی ہوتی ہے۔ خود کلامی کی کیفیت، فضا سازی، تلمیحات اور مناظر کا بیان

سب کچھ ایسا جذب و پیوست ہوتا ہے کہ ان کی علاحدہ شناخت باقی نہیں رہتی اور سب مل کر ایک اکائی میں ڈھل جاتے ہیں۔ اس قسم کی نظموں میں معنی کا بہاؤ قاری کے لیے ایک مسئلہ بن جاتا ہے۔

شب خون شمارہ ص ۱۹۸ بابت ستمبر ۱۹۹۶ء میں شعریٰ کی ایک نظم ''نوا پیرائے کارگہ شیشہ گری'' کے عنوان سے شائع ہوئی۔ اسے شعریٰ کی نمائندہ نظم اس اعتبار سے کہا جا سکتا ہے کہ انہوں نے اس نظم میں اپنی بیشتر فنی تدابیر سے کام لیا ہے۔

نظم کے ابتدائی مصرعہ میں سکون اور خواب کی فضا خلق کی گئی ہے تاکہ آئندہ بیان ہونے والی صورتِ حال کا تضاد نمایاں ہو سکے۔ نیند، گپھا، طلسم اور ٹھنڈی ہوا کا امتزاج، راحت اور خاموشی کا منظر پیش کرتا ہے۔ لیکن فوراً ہی دنیا کا شور و شر شاعر سے اس کا چین چھین لیتا ہے۔ نظم کا ابتدائی بند ملاحظہ ہو:

طلسم صوت جس کا نام تھا پھر وہ گپھا آئی
تھکن کی نیند جیسی گنگناتی جھومتی
ٹھنڈی ہوا آئی
جہانِ شور و شر لیکن
کسی کو چین سے کب سونے دیتا ہے
صدائیں کتنی انمل
ایک لایعنی تسلسل میں
ترانے، اشتہاری چہچہے، قوالیاں
اقوالِ زرّیں، ڈائلاگ، اشعار ناموزوں
پکاریں مانجھیوں کے گیت
پھر ستیم شرن، سنگھم شرن، دھمم شرن میں
جارہا ہوں میں

سب سے پہلی بات تو یہی کہ شعریٰ دنیا کو آوازوں کے حوالے سے دیکھتی اور پہچانتی ہیں۔ چنانچہ جہانِ شور و شر، مختلف قسم کی آوازوں کا ایک بے ربط مجموعہ ہے جب کہ ابتدائی مصرعے ''طلسمِ صوت'' کے حوالے سے ایک ماورائی راحت اور سکون سے ہم کنار کرتے ہیں۔ تھکن کی نیند جیسی راحت بخش یہ کیفیت بھی صوت و صدا کا ایک طلسم خانہ ہے یہاں بھی طلسم کی شناخت کا واحد وسیلہ آواز ہے۔ جہانِ شور و شر کی بے ربطی میں اور لایعنی آوازوں میں سورۂ یوسف کی تلاوت، آواز

کو ایک بامعنی جہت عطا کرتی ہے۔ حضرت یوسف کے قصے کا نشیب و فراز شاعر کے سامنے، انسان کی حقیقت، اور انسانی زندگی میں صداقت اور راستی کی قدر و قیمت کا ایک اہم مسئلہ کھڑا کر دیتا ہے۔

تبھی بیدار سونا نیچے بے سان و گمان
اک درد کی آواز سے گونجا
کسی گوشے سے اک نوعمر خوش الحان قاری کی صدا آئی
سنایا جا رہا تھا یوسفِ صدّیق کا قصہ
گدازِ جاوداں میں،
ان لکھی جاتک کتھاؤں کے
وحوش و طیر
لتائیں، میگھ دوت، اشجار
یہ انساں بھی عجب ہے
زمانوں سے اسے ہم
جانتے پہچانتے ہیں
رازِ سربستہ مگر اس کا
وہی جانے جو ہے تصویر گر اس کا
صداقت ہی کا سارا کھیل ہے بھیا
اسی سے ایک ذرّہ رو کشِ مہر و مہ و اختر

اگر ان مصرعوں سے قاری سرسری گزر جائے تو بھی بہ قدرِ ذوق و ظرف اس کے لیے لطف کا پہلو موجود ہے لیکن شعریٰ کا کمال یہ ہے کہ وہ متن کو ایسا سیاق و سباق فراہم کرتی ہیں کہ تمام اجزائے متن ایک وحدت میں ڈھل جاتے ہیں۔ مثلاً ''سنایا جا رہا تھا یوسفِ صدیق کا قصہ'' باخبر قاری کے لیے باعثِ الجھن ہے کہ شعری روایت میں اور یوں بھی حضرت یوسفؑ کا امتیاز ان کا حسن و جمال ہے۔ صداقت کی صفت حضرت ابوبکرؓ یا حضرت ادریسؑ کے لیے مستعمل ہے (واذکر فی الکتاب ادریس انّہ کان صدّیقاً نبیّاً 'سورۂ مریم آیت نمبر ۵۶) لیکن قرآن کریم سے شعریٰ کے گہرے شغف کا اندازہ مختلف نظموں میں ہوتا ہے۔ یہاں بھی وہی صورت ہے کہ قرآن میں حضرت یوسفؑ کے لیے بھی ''صدیق'' کی اور ''صادق'' کی صفت استعمال کی گئی ہے۔ بادشاہِ مصر نے سات (۷) گایوں سے متعلق اپنے خواب کی تعبیر کے لیے حضرت یوسفؑ کے پاس زنداں میں جس شخص کو بھیجا تھا

اس نے ''یوسف ایھا الصدیقؑ کہہ کر ہی خطاب کیا ہے۔ اسی طرح عزیزِ مصر کی بیوی نے بھی اخیر قصے میں اس سچائی کا اعتراف کیا ہے کہ میں نے یوسف کو بہکانے کی کوشش کی تھی وہ تو سچا ہے۔'' انا راودتہٗ عن نفسہٖ وَ اِنّہٗ لمن الصادقین'' (سورۂ یوسف آیت نمبر ۵۱)

اس نظم میں شعریٰ نے قرآن کے سیاق وسباق میں صداقت کے رائج مفہوم میں وسعت پیدا کر دی ہے۔

صداقت ہی کا سارا کھیل ہے بھیّا
اسی سے ایک ذرہ روکشِ مہرومہ و اختر

مکارمِ اخلاق میں صداقت ایسی صفت ہے جو ذرے کو بھی مہر و ماہ کا حریف بنا دیتی ہے مفہوم بالکل سامنے کا ہے لیکن حضرت یوسفؑ کے حوالے سے اگر قرآن کی یہ آیت پیشِ نظر ہو'' اِذ قال یوسف لابیہِ یٰا ابتِ انّی رایتُ احد عشر کوکبا وّالشمس والقمر رَایتھم لی ساجدین'' (سورہ یوسف آیت نمبر ۴) تو مصرعے کی معنویت اور کیفیت میں غیر معمولی اضافہ ہو جاتا ہے۔ اسی طرح پوری نظم قرآنی آیات کے حوالوں سے منور ہے جب کہ مصرعوں کے آہنگ اور معنی کے بہاؤ میں اس بات کا احساس بھی نہیں ہوتا کہ شاعر نے آیتوں کا مفہوم مصرعوں میں نظم کر دیا ہے۔

اسی طرح وقت کی گردش اور زمانے کے نشیب وفراز کو نمایاں کرنے کے لیے اسی نظم میں یہ مصرعے بھی آتے ہیں۔

ہویدا ایک لوحِ سنگ جس پر
ابھر آئے وہ ایوانِ مدائن کے کھنڈر

آئینۂ عبرت

کہاں کی خسروی آزادگی، سرمستی و شوخی
وہی اندھا کنواں، خنّاس سوتیلے رویّے کا
گزرتے قافلوں کی آہٹوں سے دور
جرس کی بانگ سے مہجور

''ابھر آئے وہ ایوانِ مدائن کے کھنڈر ______ آئینۂ عبرت'' کا سامنے کا مفہوم تو یہی ہے کہ مدائن شہر میں طاقِ کسریٰ اپنی محکمی اور پائیداری کے باوجود وقت کے ہاتھوں کھنڈر میں تبدیل ہو چکا ہے۔ وقت کی یہ گردش باعثِ عبرت ہے۔ لیکن اگر خاقانی کے قصیدے کے یہ اشعار بھی پیشِ نظر ہوں تو نظم کا لطف اور ان کی کیفیت بہت بڑھ جاتی ہے۔

ہاں اے دلِ عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں

ایوانِ مدائن را، آئینہ عبرت داں

یک رہ، زرہِ دجلہ منزل بہ مدائن کن

دز دیدہ دوم دجلہ برخاک مدائن راں

اس قسم کی نظموں سے جہاں شعریٰ کے علم وآگہی کی سطح کا اندازہ ہوتا ہے وہیں اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ اس علم وآگہی کو تخلیق شعر کے عمل میں وہ مرکزی حیثیت نہیں دیتیں۔ چنانچہ متن میں نرمی اور دلآسائی کی کیفیت آگہی کی تمازت کو سطح پر نمودار ہونے سے روکتی ہے۔ دلبری اور آگہی کی یہ کشمکش موجِ تہہ نشیں کی صورت کہیں نہ کہیں اپنے وجود کا احساس بھی دلاتی ہے۔ تخلیقِ شعر سے متعلق شعریٰ کے رویے اور ترجیحات کا اندازہ درج ذیل اشعار سے بھی ہو جاتا ہے۔

میرے نغمے کو دُھن ہے کہ نرم وشیریں ہو

سرمست ہو، دلبری کی اداؤں سے معمور ہو

آگہی منتظر ہے اسرافیل کے صُور کی

سوچتی ہوں، تجلّی خرابوں پہ کتنا ستم ڈھائیگی

روشنی

ایک نغمہ بنے گی کہ خاموشیوں میں بدل جائے گی

تیرے ربط نے صبحِ ازل دلدہی کی قسم کھائی تھی

آنسوؤں سے میں دامانِ ہستی کے داغوں کو دھوتی رہی

اس فنا گاہ کے ذرے ذرے کو خونِ جگر سے بھگوتی رہی

تارے بے رحم افلاک سے ٹوٹ کر

میرے دامن میں پہروں سسکتے رہے

روشنی

اپنے دل میں دکھن اور دیوانہ پن کے سوا

جس میں مٹتے جہانوں کی فریاد آباد ہے

میں نے جو کچھ بھی پایا یہاں

سب تری نذر ہے

شعریٰ کی نظموں میں روشنی، صورِ اسرافیل کی قیامت خیزی کے بجائے نرمی اور دلبری کا

نغمہ بن کر ابھرتی ہے اگرچہ صورتِ حال کی ہولناکی اور آگہی کا آشوب چکا چوند کر دینے والی تجلی کی طرح سب کچھ جلا کر خاکستر کر دینے پر آمادہ ہے۔ شاعر نے اپنی زندگی کے تمام تجربات اور علم و آگہی کا سارا اثاثہ، نغمے کی نرم و شیریں دھن میں، تخلیق کے بربط پر پیش کر دیا ہے، اس احتیاط کے ساتھ کہ دل کی دھن اور دیوانہ پن کا شائبہ بھی، نغمے کی ادائے دلبری کو آلودہ نہ کرے۔

شعریٰ کی نظموں میں جابجا اسی رحمت کا ذکر اپنے منفرد انداز کے سبب خصوصی مطالعے کا موضوع ہے۔ حضارتِ جدید، رسالت اور شفیع الامم میں حضورِ پاکؐ سے شاعر کی عقیدت اور اس سے بھی زیادہ محبت کی کیفیت یکسر اور انوکھے انداز میں ظاہر ہوئی ہے۔ ان نظموں میں حضورؐ کی شخصیت اور سیرت کے جن پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے ان سے خود شعریٰ کی باطنی کیفیات کا بھی سراغ ملتا ہے۔ مکارمِ اخلاق کے مجسّم پیکر کی بے نہایت صفات میں، کیا باتیں شاعر کو اپنا گرویدہ بنا لیتی ہیں اور یہ کہ شاعر کس نشاط و سرشاری کے عالم میں اپنے ردِ عمل کا اظہار کرتا ہے۔ نعت گوئی کی روایت میں یہ اشعار سیرتِ نبوی کا ایک نیا تناظر قائم کر دیتے ہیں۔ ''حضارتِ جدید'' کا تیسرا حصہ حضورؐ کی شانِ امتیاز سے مختص ہے اور شعریٰ نے رومی کے مصرعے ''صد ہزاراں آفریں بر جانِ او'' کو اسی حصے کا عنوان بتایا ہے۔ بحر کا آہنگ مصرعوں کی ترتیب اور نظم کی فضا اپنی تازہ کاری کے سبب قاری کو پورے طور پر گرفت میں لے لیتی ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ خُلقِ عظیم کے اس پیکر میں کون سی صفات شاعر کو اپنا والہ و شیدا بنا دیتی ہیں۔ بند ملاحظہ ہو:

یتیم کی ہنسی، اسیر کی رہائی
پھول کی شگفتگی
کھلی فضاؤں میں طیور کی اڑان ____ انہیں پسند
درندوں کی نگاہوں کے
شراروں سے بھڑے
گھنے بنوں میں راستے تراشتے
مچانیں باندھتے جوان ⬜ ____ انہیں پسند
پہاڑ کے قریب
سوالوں کے ہجوم
پلانے پینے میں
یگانگت کی وضعِ دلربا

برابری کی شان ــــــــــ انھیں پسند

محبت ان کی چاندنی

وسیلۂ شناخت

محبت ان کی شان اور نشانِ امتیاز

مقام ناز، جادۂ نیاز

محبت ان کا راز، ان کا معجزہ

محمد ان کا نام

اور آخری بات یہ کہ شعریؔ نے جس بے تکلفی اور خوش اسلوبی سے نظموں میں ہندی الفاظ کا استعمال کیا ہے، معاصرین میں کسی دوسرے شاعر کے یہاں نظر نہیں آتا۔ اس سے نہ صرف یہ کہ نظموں میں مقامی رنگ پیدا ہو گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار تازگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ ہندی الفاظ اپنے سیاق وسباق میں نہ تو اجنبی معلوم ہوتے ہیں اور نہ ہی بے محل، بلکہ اکثر تو اپنے متبادل عربی وفارسی کے الفاظ سے زیادہ بجل ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

دھواں دھواں بانسوں کے بن میں نرم ہوا کا شور

پکھیرو کنج میں جھنکار کو اپنی سموتے ہیں

کہیں سے کوئی سندیسہ نہ پرسشِ احوال

ہر اک امنگ کی تتلی نے جیسے جوگ لیا ہے

یہ نرمل جل کا چشمہ

یہ دلِ بے قید و بے پایاں

راگنی سے بجل تیری چھاؤں

چاندنی سے جبیں تیری دھوپ

حوصلوں امنگوں کی ایک چتا سی جلتی ہے

شعریؔ کے تخلیقی سرمائے میں ایسی نظموں کی تعداد بھی خاصی ہے جن میں فکر و فلسفے کی وہ گراں باری نہیں جو رفتہ رفتہ ان کی شناخت بن گئی ہے۔ ان نظموں کا آہنگ بھی ایسا رواں اور سبک خرام ہے کہ قاری نہایت سہولت سے، احساس کی سطح پر ان نظموں سے ہم آہنگی قائم کر لیتا ہے۔ اور یکے بعد دیگرے خیال کی شمعیں روشن ہوتی چلی جاتی ہیں۔ ایلورہ، چراغِ تہ داماں، دھند لکے، اور صدا بہ صحرا کا شمار ان نظموں کی جمالیاتی تنظیم کے پیشِ نظر اسی ذیل میں ہونا چاہیے۔ صدا بہ صحرا کے فقط دو

بند ملاحظہ ہوں:

سکھی پھر آ گئی رُت جھولنے کی گنگنانے کی
سیہ آنکھوں کی تہ میں بجلیوں کے ڈوب جانے کی

سبک ہاتھوں سے مہندی کی تیری شاخیں جھکانے کی
لگن میں رنگ، آنچل میں دھنک کے مسکرانے کی

اُمنگوں کے سبو سے قطرہ قطرہ مے ٹپکنے کی
گھنیرے گیسوؤں میں ادھ کھلی کلیاں سجانے کی

یہ کیسی آگہی ہے جس کی مشعل ہاتھ میں لے کر
سدا تنہائیوں کے دیس میں پھرتی ہو آوارہ

یہ اک بیم شکستِ خواب یہ چھولوں تو کیا ہوگا
اسی سے ہوئی ہر عشرتِ موجود صد پارہ

بجز اک روح نالاں چشم حیراں، عمر سرگرداں
نہیں تقصیرِ پروازِ نظر کا کوئی کفارہ

شعریٰ کی تخلیقی جوہر اور طریقہء کار کی انفرادیت کے پیشِ نظر ان کی نظمیں خصوصی توجہ کی مستحق ہیں۔ ان میں اتنا تنوع اور ان کی شعری کائنات میں اتنی وسعت ہے کہ چند صفحات میں ان کا احاطہ دشوار ہے۔ ان نظموں کو بار بار پڑھنے اور توجہ سے پڑھنے کی ضرورت ہے کہ ان سے رسم و راہ سخت مجاہدے اور ریاضت کے بغیر ممکن نہیں۔

مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

☆☆☆☆☆

بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب

(رپورتاژ)

شعبہ اردو دہلی یونیورسٹی میں قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی کے اشتراک سے سہ روزہ قومی سیمنار ''بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب'' کے موضوع پر ۲۰ تا ۲۲ اکتوبر ۲۰۰۰ء منعقد ہوا۔ جس میں ایک سو سے زائد مندوبین، قابل ذکر فکشن نگاروں، ادیبوں اور ناقدین نے شرکت فرمائی۔ اپنی نوعیت کا یہ پہلا اور تاریخی سیمنار تھا جس میں خواتین قلم کاروں کے ادب اور ان کے مسائل کو وسیع تر سطح پر زیر بحث لایا گیا اور عالمی سطح پر بالعموم اور مغرب و مشرق میں بالخصوص تانیثی تحریکات و رجحانات کا جائزہ سماجی اور ادبی پس منظر میں معروضی سطح پر لیا گیا نیز مرد اساس معاشرے میں خواتین قلمکاروں کے احساسات اور ان کے مسائل پر متعدد اجلاسوں میں مقالے پڑھے گئے جن سے بحث کی کئی راہیں وا ہوئیں۔

اس سہ روزہ قومی سیمنار کا افتتاح عالمی شہرت یافتہ اردو فکشن نگار محترمہ قرۃ العین حیدر نے کیا۔ اس افتتاحی اجلاس کی صدارت پروفیسر گوپی چند نارنگ نے کی جب کہ محترمہ جیلانی بانو مہمانِ خصوصی تھیں۔ اردو کے معروف اور معتبر نقاد اور صدر شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی پروفیسر عتیق اللہ نے مہمانوں کا پر جوش استقبال کرتے ہوئے تعارف کرایا۔ موصوف نے پروفیسر گوپی چند نارنگ کی شخصیت کو مختلف الجہات قرار دیتے ہوئے فرمایا کہ پروفیسر نارنگ نے اپنی عمر کا طویل ترین حصہ اردو لسانیات، تحقیق اور تنقید میں صرف کیا ہے۔ انہیں مشرقی و مغربی ادبیات پر یکساں طور پر قدرت حاصل ہے۔ وہ نظریہ ساز ہیں۔ اردو فکشن کی تنقید اور تحقیق کو جو وقار انہوں نے عطا کیا ہے وہ ناقابلِ فراموش اضافہ ہے۔ پروفیسر نارنگ کو انھوں نے کئی نئے رجحانات کے بنیاد گذار بھی قرار دیا۔

پروفیسر عتیق اللہ نے قرۃ العین حیدر کو عہدِ زریں کی علامت اور مکمل ادارہ قرار دیا اور فرمایا کہ عینی آپا کا ادبی قد و قامت اسی قدر بلند ہے کہ بہ آسانی ان کے فکری و فنی رویے کی افہام و تفہیم ممکن نہیں۔ اردو فکشن جو آج مغربی افسانوی ادب کے معیار تک پہنچ چکا ہے بلا شبہ عینی آپا کا رہینِ

منت ہے۔انہوں نے مزید کہا کہ عینی آپا ہمارا قابلِ فخر اثاثہ ہیں جن کے فکر اور بصیرت سے نئی نسلیں روشنی حاصل کریں گی۔اور اردو اور اردو ادب ہمیشہ ان پر ناز کرتا رہے گا۔

> ''ہندوستانی تہذیب و تاریخ کے وسیع تر تناظر مین مغربی تانیثی تحریک کا کوئی جواز نہیں۔عورت کو جو آزادیاں صدیوں پہلے ہمارے معاشرے میں میسر تھیں ان کا احیاء ضروری ہے۔عورت میں اب یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ اپنے فیصلے خود کرے''
>
> گوپی چند نارنگ

جیلانی بانو کا تعارف کراتے ہوئے پروفیسر عتیق اللہ نے فرمایا کہ عہدِ رواں میں عینی آپا کے بعد سب سے بڑی اردو فکشن نگار جیلانی بانو ہیں جن کے افسانے عورتوں کے جذبات اور احساسات کی دھڑکن ہیں سماجی اور سیاسی سطح پر عورتوں کو جو وقار انہوں نے بخشا ہے وہ انھی کا حصہ ہے۔ان کے افسانوں میں نئی آ گہی اور تخلیقی توانائی کا حسین امتزاج ملتا ہے جس میں بے باکی، بے ساختگی اور جرأت مندانہ احتجاج بھی ہے۔

جیلانی بانو کا یہ عمل عورت کو زبان عطا کرتا ہے اور ان کے مسائل کی طرف

> ''فلسفہ و فکر کسی ایک جنس کا اجارہ نہیں اور نہ ہی عورت کو ذہنی اعتبار سے کم تر سمجھنا چاہیے۔پھر بھی کیا وجہ ہے ہماری خواتین تنقید کی طرف متوجہ نہیں ہوتیں جب کہ ممتاز شیریں کی ایک بہترین مثال ان کے سامنے ہے۔ہمیں غور کرنا ہوگا کہ ادب میں عورت ہنسنے ہنسانے کے لیے کیوں آمادہ نہیں ہوتی۔طنز و مزاح اس کے لیے بہترین میدان ثابت ہو سکتا ہے''
>
> عتیق اللہ

ہماری توجہ مبذول کراتا ہے۔پروفیسر عتیق اللہ نے اپنے تعارفی خطبہ میں خواتین کے ادبی اور سماجی مسائل پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالتے ہوئے مغرب میں تانیثی تحریکات کا جائزہ بھی لیا اور اردو میں خواتین ادب پر ان کے اثرات کی نشاندہی بھی کی۔

اپنے افتتاحی کلمات میں محترمہ قرۃ العین حیدر نے فرمایا کہ اردو زبان و ادب کی خدمات میں خواتین نے مردوں کے شانہ بہ شانہ حصہ لیا جو ان کی سیاسی اور سماجی بصیرت، علمی شغف اور شعور کی پختگی کا ترجمان ہے۔خواتین افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں نے عورت کے جذبات،

احساسات اور جذبۂ ایثار کو بڑی چابکدستی اور فن کاری کے ساتھ ہمیشہ پیش کیا ہے۔ اس کا مقصد محض اپنی نمائندگی ہی نہیں بلکہ عصری تقاضوں کے تحت سماج کو سجانے، سنوارنے اور نابرابری کے خاتمے کا جذبہ بھی کارفرما رہا۔ انہوں نے ناقدین کے تعصبانہ رویے پر اظہار تاسف کرتے ہوئے فرمایا کہ انہوں نے خواتین ادب کو ہمیشہ ادنیٰ درجے کا سمجھا اور تاریخِ ادب میں ان کا تذکرہ کرنا بھی گوارا نہ کیا۔ انہوں نے ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور، جمیلہ ہاشمی اور جیلانی بانو کے فن پر تبصرہ کرتے ہوئے فرمایا کہ اردو ادب میں یہ آوازیں چونکانے والی ہیں اور خوابِ غفلت سے بیدار بھی کرتی ہیں ان قلمکاروں نے نئی نسلوں کو بے حد متاثر کیا ہے ان میں خود اعتمادی اور نئی سوچ پیدا کی ہے۔ عورتوں کے مسائل گوناگوں ہیں تعلیمی نظام کی ابتری، خواتین کے رسائل و جرائد کی قلت اور مرد اساس معاشرے کی بالادستی بطور خاص ہیں۔ نئی آواز ہیت کے نت نئے تجربات کا نام نہیں بلکہ بصیرت اور قدروں کے حسین امتزاج کو عصری اور زندگی کے جدید تقاضوں کے تحت تخلیقی عمل سے گذارنا ہی نئی آواز ہے اور نئی نسل کو بہر حال اس کا احترام کرنا چاہیے خاتون قلم کار جب ایسا ادب خلق کریں گی تو اس کے اندر نئی اور نئی رمق بھی پیدا ہوگی۔

> ''خواتین میں پہلے جیسی شدت نہیں رہی۔ نصف صدی پہلے کی خواتین تو لکھنے میں پاگل ہو رہی تھیں۔ اب جمیلہ ہاشمی، خدیجہ مستور، ہاجرہ مسرور یا جیلانی بانو کیوں پیدا نہیں ہو رہی ہیں''
>
> قرۃ العین حیدر

مشہور افسانہ نگار اور مہمان خصوصی محترمہ جیلانی بانو نے اس سیمنار کو اپنی نوعیت کا اہم ترین قرار دیتے ہوئے کہا کہ موجودہ انسانی تہذیب صحیح معنوں میں مردوں کی تہذیب بن چکی ہے۔ اکیسویں صدی میں بڑھتے ہوئے قدم اور سائنس و تکنیک کی برق رفتاری ترقی نے بھی عورتوں کے حقوق پر توجہ نہ دی۔

> ''عورت کو خوبصورت ہستی تو کہا جاتا ہے لیکن اسے انسان نہیں کہا جاتا''
>
> جیلانی بانو

مفکرین، شاعر اور ادیب اپنے میں عورت کو حسین ترین شے قرار دیتے ہیں اور اپنے ذہنی و جسمانی آسودگی کا محض ذریعہ سمجھتے ہیں افسوس کہ انسان نہیں تسلیم کرتے، عورتوں کے بے شمار مسائل ہیں اور ان کا حل مردوں کے رویے اور سوچ میں تبدیلی کے بعد ہی ممکن ہے۔

پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اپنے پُرمغز صدارتی خطبے میں اس سیمنار کو اولیت کا درجہ دیتے ہوئے فرمایا کہ خواتین کی حسیت اور ان کے مسائل کو اردو نسوانیت کے تناظر میں کبھی بھی شعوری طور پر دیکھنے کی کوشش نہیں کی گئی اس رو سے اس سیمنار کی اہمیت بڑھ جاتی ہے کہ پہلی بار خواتین ادیب و شعرا کو سمجھا جائے گا، انہوں نے ترقی پسند اور جدیدیت پر تنقید کرتے ہوئے کہا کہ نئے تجربے ادب میں کئے جائیں لیکن ہمارے یہاں تحریکات فارمولہ کا شکار ہوئیں، ناقدین اپنی سوچ کی گتھیاں سلجھانے میں مصروف رہے لیکن خواتین سماج کے استحصال، ان کی بے چارگی اور ان پر ڈھائے گئے مظالم پر توجہ دینا ضروری نہ سمجھا۔ دیکھا جائے تو تمام اَدبی رویوں اور تحریکوں میں عورت کہیں نہ کہیں تعصب کا شکار ہوئی ہے چوں کہ تمام رویے مردوں کی سوچ نے قائم کئے ہیں۔ انہوں نے مابعد جدیدیت کے سلسلے میں فرمایا کہ ہمارا مقصد مغربی یا عالمی ادب کا بائیکاٹ کرنا نہیں اور نہ ان کی اندھی تقلید ہے، مغربی ادب کو اساس سمجھ کر اردو ادب نے تنہائی، بیگانگی اور بے چینی میں غرق ہوئے اور راہِ فرار اختیار کی۔ انہوں نے فرمایا کہ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں جو تبدیلیاں رونما ہوئی ہیں ان کے اثرات ہندوستان کی دوسری زبانوں پر واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ کنڑ، گجراتی، ملیالم،

> ''گوڈر کے لعل سے لے کر زاہدہ حنا تک پاپولر اور غیر پاپولر خواتین فکشن نگاروں کا ایک طویل ترین سلسلہ ہے جسے ہمارے نقادوں نے التفات کے لائق نہیں سمجھا۔ بعض اہم خواتین کو سرے سے فراموش ہی کر دیا گیا''
>
> قرۃ العین حیدر

اور بنگالی جیسی زبانوں نے فکری وفنی سطح پر بڑی ترقی کی ہے، اردو میں یہ بیداری خال خال نظر آتی ہے۔ ہمیں اپنے کلاسیکی ادب کو کھنگالنا ہوگا ان کی از سرِ نو دریافت کرنا ہوگی اور بہت سارے رائج رویوں کو بدلنا بھی ہوگا۔ ہمیں غزل پر از سرِ نو غور وفکر کرنے کی ضرورت ہے۔ مثنوی، داستانیں اور مرثیے ہمارے ادب کا بہترین اثاثہ ہیں ان کی بازیافت بھی لازمی ہے۔ موصوف نے عالمی سطح پر خواتین کے سلسلے میں آنے والی تبدیلیوں کا ذکر کرتے ہوئے فرمایا کہ انگریزی اور بعض علاقائی زبانوں کے ادب میں عورت کی نمائندگی خاطر خواہ ہے لیکن اردو میں یہ رفتار سست اور باعث تشویش ہے جب کہ خواتین نے جنگ آزادی میں جو اہم رول ادا کیا ہے وہ دنیا کے کسی ملک کی تاریخ میں نظر نہیں آتا، سیاسی سطح پر عورتوں میں جو بیداری پیدا ہوئی ہے وہ اظہر من الشمس ہے۔ پارلیمنٹ اور دیگر شعبہ ہائے زندگی میں ان کی موجودگی اس بات کا بین ثبوت ہے کہ خواتین تیزی سے آگے بڑھ رہی

ہیں۔ چنانچہ اردو زبان و ادب اور معاشرے کو بھی اس سلسلے میں توجہ دینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں مغربی روایت اور فکری دھارے میں بہنے کی ضرورت نہیں چوں کہ ہماری روایت متمول ہے اور ہمارا ادب بھی کم نہیں۔ انہوں نے ہندوستان کے سیاسی بدلاؤ پر تبصرہ کرتے ہوئے فرمایا کہ ملک آج مختلف قسم کی داخلی اور خارجی، لسانی اور مذہبی تعصبات جیسے مسئلے سے دوچار ہے ملک کی رنگا رنگ تہذیب ختم کرنے اور اسے مٹانے کی کوششیں کی جارہی ہیں ایسے ماحول میں خواتین کا بڑا اہم رول ہے۔ انہیں بھی ایسی طاقتوں کا مقابلہ کرنا ہوگا۔ اپنی موجودگی اور وجود کا احساس دلانا ہوگا۔

آخر میں پروفیسر شمیم نکہت نے اظہار تشکر پیش کیا، پروفیسر شمیم نکہت نے موجودہ دور میں ان خواتین تحریکات کا ذکر کیا جو گزشتہ ۲۵۔۲۰ برسوں سے عورتوں کے حقوق کے لئے برسرپیکار ہیں۔ انہوں نے بالخصوص بعض پاکستان کی شاعرات اور خواتین فکشن نگاروں کا حوالہ دیتے ہوئے ان کی مساعی کو سراہا اور ہندوستان میں نئی نسل کی شاعرات کا تفصیل سے ذکر کرتے ہوئے اور انہیں سیمینار میں شرکت کے لئے خوش آمدید کہا اور شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی نیز قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کی جانب سے تمام خواتین و حضرات اور باہر سے آئے ہوئے ۶۰ سے زائد مندوبین کا شکریہ ادا کیا۔

پہلا اجلاس

سیمینار کا پہلا اجلاس لنچ کے بعد سے شروع ہوا اس کی صدارت پروفیسر سیدہ جعفر نے فرمائی اس اجلاس میں مجموعی طور پر پانچ مقالے پیش کئے گئے۔ محترمہ قمر قدیر ارم نے اپنے مقالے ''عصمت چغتائی کے فن کا لسانی و تہذیبی تناظر'' میں عصمت کا ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کے حوالے سے عصمت کے فکر و فن کا تجزیاتی مطالعہ کیا۔ جب کہ ڈاکٹر محمود شیخ نے اپنے مقالے ''نثری ادب میں خواتین کی زبان'' میں نذیر احمد، شرر، رسوا، نیاز فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کے علاوہ پریم چند اور بعد کی نسلوں کے ناولوں اور قصوں کو اساس بنا کر ان کے کرداروں کی زبان اور ان کے احساسات پر روشنی ڈالی۔ محترمہ ترنم ریاض کا مقالہ ''خواتین ادب میں تانیثی رجحان مغربی تانیثیت کے پس منظر میں'' عمدہ مقالہ تھا۔ جس میں انہوں نے مغربی تانیثی تحریک کے ارتقاء اور ہندوستان میں سیاسی، سماجی اور جدید تقاضوں کے تحت اس تحریک کی آمد نیز ان محرکات کی نشاندہی کی جس کے تحت ڈپٹی نذیر احمد نے بنات النعش اور مراۃ العروس جیسے ناول لکھے۔ دیوندر اسر نے اپنے لیکچر میں عورت اور مرد کی تخلیقات، ان کے احساسات اور جذبات اور معاشرتی رویئے پر سیر حاصل گفتگو کی۔ جب کہ افتخار امام صدیقی کا مقالہ ''بیسویں صدی میں خواتین ادب'' موضوع کو احاطہ کرتا ہے۔ اس مقالے کی خوبی یہ تھی کہ انہوں نے برصغیر کے علاوہ یورپ اور امریکہ میں خواتین کے ادبی کارناموں کا مفصل

جائزہ لیا اور عہدِ جدید کی خواتین قلمکاروں سے روشناس بھی کرایا۔ اس اجلاس کی نظامت ڈاکٹر شاہینہ تبسم نے کی اور پروفیسر عبدالحق نے شکریے کی رسم ادا کی۔

دوسرا اجلاس

'محفلِ سخن' پر مشتمل یہ اجلاس شام چھ بجے شروع ہوا جس کی صدارت پروفیسر شمیم نکہت نے کی اور مشہور ادیبہ و شاعرہ نور جہاں ثروت نے نظامت کے فرائض بحسن و خوبی انجام دیئے۔ اس مشاعرے میں شہناز نبی، غزال ضیغم، ترنم ریاض، بشر نواز، رعنا حیدری، نوشاد احمد کریمی، عذرا پروین، شبنم عشائی، راشد انور راشد، شعیب رضا، سلمیٰ شاہین، شفیقہ فرحت، شہاب اختر، عفت زرین، افتخار امام اور ڈاکٹر عتیق اللہ نے اپنے کلام پیش کئے اور سامعین تا دیر شب محظوظ ہوتے رہے۔

تیسرا اجلاس

سیمینار کا تیسرا اجلاس ۲۱ راکتوبر کو صبح ۱۰ بجے شروع ہوا، جس کی صدارت پروفیسر صغریٰ مہدی نے فرمائی اور نظامت کے فرائض ڈاکٹر ابن کنول نے انجام دیے۔ پروفیسر صغریٰ مہدی نے اپنے مقالے "خواتین کی اردو زبان و ادب کی خدمات اور ان کا عدم اعتراف" میں خواتین کی ادبی خدمات کا مفصل جائزہ لیا اور تاریخ و تنقید کی کتابوں میں ان کے کارہائے نمایاں کے عدم اعتراف کی نشاندہی کی۔ پروفیسر نظام صدیقی نے اپنے مقالے "مرد اساس معاشرے میں خواتین قلمکاروں کے مسائل" میں سیاسی اور سماجی پس منظر میں عورت کے استحصال کی نشاندہی کے ساتھ خاتون افسانہ نگاروں کے فن پر پوشیدہ عورتوں کے مختلف مسائل اور مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر نئی نسل کی قلمکاروں کے بدلتے تیور نئے عہد کی تخلیقیت کے تناظر میں پیش کیا۔ ڈاکٹر قاضی افضال حسین نے اپنے مقالے "مطالعہ ادب کا تانیثی نقطہ نظر" میں تانیثیت کی سیاسی اور سماجی تحریکات اور معاشرتی نظام میں اس کے اطلاق پر تفصیلی روشنی ڈالی۔ پروفیسر قمر جہاں کا مقالہ "شاعراتِ اردو۔ ایک جائزہ" پہلی صاحب دیوان شاعرہ، مہ لقابائی چندا سے لے کر جدید شاعرات پر محیط تھا جس میں قدیم و جدید کے بدلتے تقاضوں کے تحت شاعرات کی فکری و فنی تبدیلیوں کو احاطہ کیا گیا ہے۔ پروفیسر یوسف سرمست نے اپنے مقالے "مقبول خواتین فکشن نگار" میں مشہور خواتین ناول نگار مثلاً رضیہ بٹ، بشریٰ رحمٰن، عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا فنی بنیاد پر تجزیہ کیا اور رائج مغربی اصول پر ان کے مقام کا تعین بھی کیا ہے۔ پروفیسر امیر عارفی نے اظہار تشکر کی رسم ادا کی۔

چوتھا اجلاس

چار مقالات پر مشتمل اس اجلاس کی صدارت محترمہ شفیقہ فرحت نے کی۔ ڈاکٹر خالد اشرف نے اپنے مقالے ''جدید اردو ناول میں عورت کا کردار اور تصور'' میں جدید اردو ناولوں کے تناظر میں ان کے کرداروں کا تفصیلی جائزہ لیا۔ محترمہ عذرا پروین نے اپنے مقالے ''مردا ساس معاشرے میں خواتین ادیبوں کے مسائل'' میں معاشرتی سیاسی اور ادبی سطح پر خواتین کو درپیش مسائل پر روشنی ڈالی۔ بشر نواز نے ''شعریٰ کی شاعری کا ایک پہلو نسائی احتجاج'' میں شعریٰ کی غزلوں اور نظموں کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا۔ جبکہ محترمہ جیلانی بانو نے اپنے مقالے ''اردو افسانے میں عورت کا بدلتا ہوا کردار'' میں قدیم وجدید افسانوی ادب میں عورت کے مختلف کرداروں پر روشنی ڈالی۔ پروفیسر آفاق احمد نے اپنے مقالے ''شفیقہ فرحت کی مزاح نگاری'' میں مشہور اور واحد مزاحیہ ادیبہ شفیقہ فرحت کے فکروفن کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا۔ نظامت کے فرائض ڈاکٹر ارتضیٰ کریم نے انجام دیے۔ اور پروفیسر صادق نے اظہار تشکر کیا۔

پانچواں اجلاس

لنچ کے بعد پانچواں اجلاس شروع ہوا اس کی صدارت ڈاکٹر رعنا حیدری نے کی۔ جب کہ ڈاکٹر علی جاوید نے نظامت کے فرائض انجام دیے۔ اس اجلاس میں پانچ مقالے پیش کیے گئے۔ شہناز نبی نے اپنے مقالے ''مرد ادیبوں کے فکشن میں عورت کا تصور'' میں مرد فکشن نگاروں کے افسانوں اور ناولوں کے حوالے سے عورت کے سلسلے میں ان کے تصورات پر تفصیلی روشنی ڈالی جبکہ قاضی جمال حسین نے ''شفیقہ فاطمہ شعریٰ کا تخلیقی رویہ''۔ میں فاطمہ شعریٰ کے شعری تخلیقات کی روشنی میں فکروفن کا جائزہ لیا۔ پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اپنے مقالے۔ ''تانیثی ادب کی شناخت اور تعین قدر'' میں مغرب ومشرق کے تانیثی نظریات کا موازنہ کیا اور اس کی قدر شناسی کے سلسلے میں تفصیلی روشنی ڈالی۔ غزال ضیغم کا مقالہ مرداساس معاشرے میں خواتین ادیباؤں کے مسائل'' موجودہ معاشرتی سطح پر مردوں کے متعصبانہ رویے اور خواتین قلم کاروں کے مسائل پر مبنی تھا۔ ظہیر انور کا مقالہ ''زاہدہ زیدی کی ڈرامہ نگاری'' میں پروفیسر زیدی کے مشہور ڈراما ''صحرائے اعظم'' کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز'' اور ''دوسرا کمرہ'' کا فنی اور تنقیدی جائزہ لیا گیا۔ آخر میں پروفیسر شمیم نکہت نے شکریہ ادا کیا۔

چھٹا اجلاس

شام ٦ بجے ''شامِ افسانہ'' کا انعقاد کیا گیا جس میں ہندوستان کی خواتین فکشن نگاروں

نے اپنے افسانوں سے سامعین کو محظوظ کیا۔ ان میں جیلانی بانو، شفیقہ فرحت۔ غدرا پروین، شمیم نکہت، شبنم عشائی، صغریٰ مہدی، نگار عظیم، شمع افروز زیدی اور ترنم ریاض کے نام بطورِ خاص ہیں۔

ساتواں اجلاس

۲۲؍ اکتوبر کو صبح ۱۰ بجے سے یہ اجلاس شروع ہوا جس کی صدارت محترمہ ثریا شمیم نے فرمائی۔ اس اجلاس میں ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی نے اپنے مقالے "چند پاکستان کی شاعرات۔ روایت اور تجربہ" میں پاکستان کی مشہور و معروف شاعرہ کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، سارا شگفتہ اور پروین شاکر کی شعری تخلیقات کی روشنی میں تجزیاتی مطالعہ کیا۔ ڈاکٹر علی احمد فاطمی کا مقالہ "ممتاز شیریں اپنی نگریا سے میگھ ملہار تک" میں ممتاز شیریں کے افسانوی سفر کا ادبی و فکری سطح پر تجزیہ کیا۔ پروفیسر ظہور الدین کا مقالہ "اردو کی نئی مغربی شاعرات" برصغیر سے باہر مثلاً امریکہ، کینڈا، انگلستان، ناروے اور دوسرے مغربی ممالک کی اردو شاعرات کے تعارف اور فنی احتساب پر محیط تھا۔ محترمہ شفیقہ فرحت نے اپنے مقالے "تانیثی تحریک ایک جائزہ" میں خواتین کی ادبی تحریک کا مفصل جائزہ لیا جب کہ پروفیسر شمیم ثریا نے اپنے مقالے "ممتاز شیریں اردو فکشن کی بنیاد ساز نقاد" میں ممتاز شیریں کے تنقیدی رویّوں سے بحث کی۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے اپنے مقالے "تیسری دنیا کی مسلم خواتین ناول نگار" ایک مختصر جائزہ" میں مصر، عرب، افریقہ اور ہندوستان کی خاتون ناول نگاروں کا تعارف فکری اور فنی بنیاد پر کرایا۔ نظامت اور اظہارِ تشکر کی رسم ڈاکٹر فرحت فاطمہ نے ادا کی۔

آخری اجلاس

سہ روزہ سیمنار کے آخری اجلاس کی صدارت پروفیسر شمیم نکہت نے کی جب کہ ندیم احمد نے نظامت کے فرائض انجام دیے۔ اس اجلاس میں محترمہ فاطمہ تاج نے بعنوان "کچھ بات ہے کہ ہستی مٹتی نہیں ہماری"، شبنم عشائی نے "نئی شاعرات تجربہ اور روایت"، سلیم شہزاد نے "ممتاز شیریں کی تنقید"، رعنا حیدری نے "ڈاکٹر رشید جہاں ایک باغی انتہا پسند نقاد"، سید محمد عقیل رضوی نے "تانیثیت ایک تھیوری" اور پروفیسر سیدہ جعفر نے "قرۃ العین حیدر کا جہانِ تخلیق" کے موضوع پر اپنا مقالہ پیش کیا۔ تمام مقالے پُرمغز اور عالمانہ تھے۔ آخر میں پروفیسر عتیق اللہ نے سہ روزہ سیمینار میں پیش کئے گئے تمام مقالات پر تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالتے ہوئے جدید شاعرات وادیباؤں کو ضروری مشورے بھی دیے۔ انھوں نے فرمایا:

عورت اور مرد کا رشتہ قواعدی سطح پر تضاد یا ضد کا نہیں ہے۔ ہماری لسانی ساختیں ایک معنی

میں تہذیبی اور سماجی ساختیں ہیں۔عورت بھی ایک سماجی ساخت ہے۔جسے فلسفیوں اور نفسیاتی تجربہ کاروں نے انھیں معنوں میں اخذ کیا ہے جن معنوں میں روایت سے انھوں نے اخذ کیا تھا۔عورت اور مرد کا رشتہ پوری طرح شرکت اور شمولیت کا ہے۔ master bation یا lesbianism اکثریت کا جنسی و جذباتی impube نہیں ہے۔اس طرح کے عمل تہذیبی اور سماجی مقتدرہ کو صدمہ پہنچانے کے لئے بھی سرزد ہوتے ہیں۔کسی داخلی جبر کے بجائے تہذیبی و اخلاقی امتناعات کے باعث بھی اس طرح کے غیر فطری رویئے اپنے لیے گنجائش نکال لیتے ہیں۔موجودہ عہد میں cloning کے حوالے سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ جنسی شرکت دوسرے لفظوں میں مکمل جذباتی اور روحانی شرکت کے بغیر بچّے کی پیدائش ممکن ہے۔اگر چہ بعض فیمنسٹ شادی اور ماں بننے کے بھی خلاف ہیں لیکن مغرب میں ایسی کئی مثالیں ہیں۔جب خواتین نے اپنے بھرم خود توڑے ہیں۔بعض نے تنہائی اور گھٹن اور انتہائی بیگانگی کی حالت میں خودکشی کے اقدام بھی کیے ہیں۔اس طرح کی صورتیں مردوں میں بھی پائی جاتی ہیں بلکہ خودکشی میں مرنے والے مردوں کی تعداد عورتوں سے کہیں زیادہ ہے۔عورت مرد نہیں بننا چاہتی بلکہ ایک ایسے سماج کی بنیاد رکھنا چاہتی ہے جس کی تشکیل میں وہ بھی ایک اہم کردار ادا کرے۔اس کی اپنی say ہو۔ہماری ادیباؤں نے یہ ثابت کیا ہے کہ ان کا ادب ان کی سوچ کا مظہر ہے۔مرد نے اکثر اسے stock کردار پر پیش کرنے کی سعی کی ہے اور ہمیشہ سماجی اصلاح کو عورتوں کی اصلاح کے ساتھ مشروط کر کے دیکھا ہے۔اتنا ہی نہیں بلکہ سماجی پراگندگی، انتشار اور اخلاقی زوال کا ذمہ دار بھی اسی کو گردانا ہے۔ہماری ادیباؤں نے فہم عامہ سے تعلق رکھنے والے اس رویّے کے خلاف پورے زور کے ساتھ آواز بلند کی ہے۔یہ ان کا حق ہے۔

البتہ یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ خواتین فکشن نگاروں میں جس قدر تنوع محسوس کیا جاتا ہے۔اس کے برخلاف ہماری شاعرات کے یہاں بعض مخصوص جذبوں کی تکرار کا ستم پیدا ہو گیا ہے۔دوسری بات یہ ہے کہ ان کا آہنگ بھی بہت بلند ہے جس میں طنز اور ہجا کا پہلو تو واضح ہے لیکن جمالیاتی اور تخلیقی حس سے ان کی اکثر شاعری بے بہرہ سی ہوگئی ہے۔انھیں اپنے فنی رویّوں پر نظر ثانی کرنا چاہیے۔اس بات پر بھی غور کرنا چاہیے کہ ادب محاذ آرائی کا نام نہیں ہے اور نہ چند مخصوص جذبوں اور انفرادی یا اجتماعی تجربوں کے کسی set پر تاکید اور اصرار کا نام ہے بلکہ ادب کی تازگی کے لیے بار بار اپنے ہی جذبوں اور تجربوں کو document کرنے کی ضرورت ہے۔ایک ہی قطر پر گردش کرنے والی شاعری بہت دیر اور دور تک دوسروں ہیں شرکت کا دعویٰ نہیں کر سکتی۔ہماری شاعرات بڑا اچھا تخلیقی شعور رکھتی ہیں۔وہ یقیناً حیات و کائنات کا اپنا ایک خاص وزن بھی رکھتی ہیں۔

ان سے ہم بجا طور پر یہ توقع کر سکتے ہیں کہ وہ فیشن کے کرے سے نکل کر اپنے ضمیر اور ادراک کو اپنا رہ نما بنائیں گی۔ مزاحمت اور ملامت یا مذمّت یا محض نفرت اور حقارت اعلیٰ ادب کی کبھی شناخت نہیں بن سکے۔ ان چیزوں کے اظہار کے لیے صحافت ایک بہتر ذریعہ ہے۔ ادب نے صحافت کو ضرور راہ دکھائی ہے لیکن صحافت ہمیشہ سب کی راہ میں رکاوٹ بنی ہے۔ میرا خیال ہے کہ جب کوئی ادیب صحافت کے میدان میں داخل ہوتا ہے، صحافت کا معیار بلند ہو جاتا ہے، لیکن جب کوئی صحافی ادب کے میدان میں داخل ہوتا ہے ادب کا معیار پست ہو جاتا ہے۔ اس نکتے پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

پروفیسر عتیق اللہ بعد ازاں تمام شرکاء کا تہہ دل سے شکریہ ادا کیا۔ اختتامی اجلاس ان معنوں میں یادگار رہے گا کہ اردو ادب کی مقتدر شخصیتیں اس اجلاس میں موجود تھیں۔ ان میں قرۃ العین حیدر، جیلانی بانو، سیدہ جعفر، ثریا شیم، سید محمد عقیل، پروفیسر شمیم حنفی، تنویر احمد علوی، شارب ردولوی، صغریٰ مہدی، علی احمد فاطمی، ترنّم ریاض، منصور احمد عثمانی، عذرا پروین، نور جہاں ثروت، شہناز نبی، نگار عظیم، انیس اعظمی کے علاوہ شعبۂ اردو کے اساتذہ پروفیسر عبدالحق، پروفیسر امیر عارفی، پروفیسر صادق، پروفیسر شمیم نکہت، ڈاکٹر علی جاوید، ڈاکٹر ارتضیٰ کریم، ڈاکٹر ابن کنول، ڈاکٹر توقیر احمد خان، ڈاکٹر ارشاد نیازی، ڈاکٹر عفت زریں، ندیم احمد، ڈاکٹر ریاض احمد، امتیاز احمد اور ریسرچ اسکالر عطیہ رئیس، محمد عمر فاروق، نوشاد عالم، طاہرہ منظور، مرغوب عالم و دیگر طلبہ و طالبات کے علاوہ کثیر تعداد میں اردو نواز موجود تھے۔

☆☆☆☆☆☆

یکے از اردوئے معلیٰ سیریز

اردو ادب کی ایک صدی

ترتیب

عتیق اللہ

جس میں وہ مقالات شامل ہیں جنہیں بیسویں صدی میں اردو غزل، اردو نظم، اردو افسانہ، اردو ناول، اردو تنقید، اردو تحقیق، اردو ڈرامہ، اردو انشائیہ، اردو سوانحی ادب اور اردو ادب میں طنز و مزاح، جیسے عنوانات کے تحت شعبۂ اردو دہلی یونیورسٹی کے اساتذہ اور اسکالرز نے بڑی محنت اور کاوش کے ساتھ قلم بند کیا ہے۔

''خواتین میں پہلے جیسی شدت نہیں رہی۔ نصف صدی پہلے کی
خواتین تو لکھنے میں پاگل ہو رہی تھیں۔ اب ہمیلہ ہاشمی، خدیجہ
مستور، ہاجرہ مسرور یا جیلانی بانو کیوں پیدا نہیں ہو رہی ہیں''

قرۃ العین حیدر

''عورت کو خوبصورت ہستی تو کہا جاتا ہے لیکن اسے انسان نہیں کہا
جاتا''

جیلانی بانو

''ہندوستانی تہذیب و تاریخ کے وسیع تر تناظر میں مغربی تانیثی
تحریک کا کوئی جواز نہیں۔ عورت کو جو آزادیاں صدیوں پہلے
ہمارے معاشرے میں میسر تھیں ان کا احیاء ضروری ہے۔ عورت
میں اب یہ صلاحیت پیدا ہو چکی ہے کہ اپنے فیصلے خود کرے''

گوپی چند نارنگ

''فلسفہ و فکر کسی ایک جنس کا اجارہ نہیں اور نہ ہی عورت کو ذہنی اعتبار
سے کم تر سمجھنا چاہیے۔ پھر بھی کیا وجہ ہے ہماری خواتین تنقید کی
طرف متوجہ نہیں ہوتیں جب کہ ممتاز شیریں کی ایک بہترین مثال
ان کے سامنے ہے۔ ہمیں غور کرنا ہوگا کہ ادب میں عورت ہنسنے
ہنسانے کے لیے کیوں آمادہ نہیں ہوتی۔ طنز و مزاح اس کے لیے
بہترین میدان ثابت ہو سکتا ہے''

عتیق اللہ